الدكتور محمد الجوادي

# على هوامش الأدب



الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠٠٣

تصميم الغلاف
والإشراف الفنى: صبرى عبد الواحد





إلى الأستاذ الكبير **صلاح منتصر**

الصحفى المحقق ، والكاتب الوطنى

# على هوامش الأدب

الأدب أشهر من أن يعرّف، وهوامشه بالتالى أعرض من أن تحدد.

يمتد الأدب بمظلته ليشمل كل ما له قيمة مما ينطقه الإنسان أو يكتبه، وكذلك تمتد هوامشه لتحيط بهذا كله: تجلو، وتفسر، وتمنطق، وتؤول، وتعرّف، وتشرح، وتشرّح، وتركب، وتقارن، وتوازن، وتؤرخ، وتحلل، وتفاضل، وتناظر، وتصف، وتوصف، وتحسن، وتقبح، وتعلى، وتخفض، وتمدح، وتقدح، وتقيم، وتقوم، ولكنها مع كل هذه الوظائف - وغيرها - لا تستطيع أن تحذف من النص الأدبى ما هو فيه حتى إن استطاعت أن تكشف عن انتحال بعض أجزائه، كما أنها لا تستطيع أن تضيف إلى النص الأدبى ما ليس فيه حتى إن كانت الإضافة التى تأتى بها الهوامش لازمة إلى الحد الذى لا يستقيم من دونها فهم النص الأدبى (بل قد لا يستقيم كيانه ووجوده نفسه).

وقد تكون بعض هوامش الأدب أدباً، بل قد تعلو القيمة الأدبية لبعض الهوامش عن النص ذاته، ولكن هذا يستبقى لها قيمتها من حيث هى نص من دون أن يجعلها هى والنص شيئا واحدا أو سواء بسواء، ولهذا فإن الأذكياء من أصحاب الهوامش يصرون على أنها هوامش ولا يندفعون بنزق غيرهم إلى أن يجعلوا هوامشهم نصوصا، ومن ثم فإنهم يظلون طيلة فترة إبداعهم أو إنتاجهم

حريصين على أن يخرجوا بهوامشهم إلى حيث ينبغى أن تكون وأن يجعلوها حيث هى هوامش، وهم يفعلون هذا عن وعى بأن بعض الهوامش قد تكون أكثر قيمة من النصوص التى تتعرض لها، ولكنهم يدركون أن النص الأصلى شىء، وأن الهامش شىء آخر.

وهوامش الأدب تتسع لتشمل أنواعا كثيرة من النقد وأشباه النقد، ولكن النقد وحده لا يمثل كل هوامش الأدب، كذلك فإن الدراسات الأدبية لا تستطيع أن تستولى على كل هوامش الأدب التى تتسع للملاحظات العابرة دون أن تطلب (أى الهوامش) إلى هذه الملاحظات أن تؤيد نفسها بدراسات أدبية.

كذلك تتسع هوامش الأدب للعلم والتاريخ بل للفقه والقانون، ولا تقف حدود الهوامش عند ما هو متاح من هامش «مساحى» ، فبوسع هذا الهامش أن يمتد من جميع الجهات إلى ما شاء له الامتداد دون أن تملك أية سلطة القوة القادرة على فرض حصار عليه.

كذلك فإن الهوامش نفسها تتقبل الهوامش، وفى تراث الحضارة الإسلامية كانت كثير من كتب العلوم الشرعية واللغوية تشمل المتن ثم الشرح ثم الحاشية على الشرح ثم التعليق عل الحاشية، بل إن بعض هذه الكتب كانت تُنسخ ضامة شرحين مختلفين لنفس النص، وكان هذا فى الغالب من فضل القرآن الكريم على اللغة العربية وتراثها الأدبى حيث كانت التفاسير تتعدد ويُجمع بين بعضها فى نسخة واحدة.

على أن ما يهمنا فى هذا الجانب هو أن النقد نفسه يتقبل النقد، كذلك يتقبل نقد النقد النقد، وقد أردت **حتى فى ترتيبى لفصول** هذا الكتاب أن أؤكد هذا المعنى فجعلت النصوص التى تناولت بها كتب الدراسات الأدبية تأتى قبل الفصول التى تناولت بها الأعمال الإبداعية. وإذا صح أن فى هذا بعض التزيد فإنه نتيجة لعجبى من تنامى ظن بعض المشتغلين المعاصرين بالصحافة الأدبية من

أن كتب النصوص النقدية والدراسات الأدبية لا تحتمل التعليق ولا تستأهله، وعقيدتى أن مثل هذا الظن المسيطر على جيل من وراء جيل آخر سيصبح بمثابة واحد من أهم أسباب تدهور الحياة الأدبية نفسها.

وقد حاولت أن أوجز فى هذه المقدمة بقدر ما أستطيع، وأن أجعلها بمثابة «تصدير» لهذا الكتاب فحسب، ذلك أنى خصصت الباب الأول من هذا الكتاب لعرض بعض آرائى العامة فى ماهية النقد، وهى آراء عامة العمومية ليس فيها أى قدر من التخصص ولا أية مسحة منه، وقد أردت بهذه الآراء أن أيسر على أقرانى وزملائى من أصحاب المهن المختلفة نظرتهم إلى الأدب وأن أشجعهم على أن ينظروا بقدر أكبر من الاحترام لقدرتهم على إبداء الآراء وصياغتها فيما يتلقون من فنون الأدب مكتوبا أو ملقى أو ممثلا على المسرح أو السينما أو الشاشة الصغيرة أو على شبكات الإنترنت.

ولا أخفى أنى سأعتبر نفسى قد حققت غاية النجاح إذا أنا استطعت أن أزيل من عند بعض قراءى الرهبة من أن يمارسوا بعض النقد، والخوف من أن يكون شيئا محرما عليهم أو مغلقا دونهم.

وإذا جاز اللجوء إلى التبسيط فإنى أحاول أن أجعل القراء يتناولون النصوص الأدبية بنفس الروح القادرة على اكتشاف ما يعتريها من قصور يحول بينها وبين الأداء المثالى، ولا يستقيم هذا بالطبع من دون أن أحاول الأخذ بيد هؤلاء القراء لإدراك مناحى العظمة والرقى فى الأداء النموذجى من دون أن يعنى هذا رفعا من قيمة نص على نص إلا من حيث ما احتواه من مزايا وتمكن فيه من سجايا.

فإذا جاز التشبيه بعد هذا من أجل مزيد من التبسيط والإيضاح فإنما شأنى شأن الشقيق الذى تمرس بقيادة السيارات، وهو يطلع شقيقه على جوانب الاكتمال فى أداء السيارة وقيادتها من ناحية، كما أنه يطلعه من ناحية أخرى على جوانب القصور فى هذا الأداء وعلام تدل.

ولا يستقيم هذا بالطبع إلا بقدر من السير معا بالسيارة، وهو ما أحاول أن أفعله فى فصول هذا الكتاب.

وفى كتابنا هذا نقدم للقارئ مجموعة مختلفة من الكتابات على هوامش الأدب، سواء فى هذا ما كتبه الأدباء ودارسو الأدب ونقاده من دراسات أدبية أو تراجم أو شعر أو مسرح أو رواية أو قصة أو مقال، بل إننا نمتد للحديث عن محاولة رائدة لكتابة مرجع عن صناعة المعجم اللغوى الحديث، بل للحديث عن معجم جديد وموسوعة جديدة.

ولا يكتفى كتابنا بهذا.. لكنه يقدم مجموعة من المقالات التى تتناول الحياة الصحفية من حيث هى أهم أوعية الأدب فى العصر الذى نعيشه، ويتفرع فى هذه المجموعة حديث ذو زوايا متعددة عن الصحافة والحرية، والصحافة والقانون، وعن وكالة الأنباء، كما يناقش تجربتين مهمتين يتضمنهما مقالان كتبا فى الترحيب بإصدار طبعة عربية من مجلة عالمية، وفى تقييم إصدار قدر له أن يصبح ليبرالى التوجه وذلك فى مناسبة مرور ٤ سنوات من عمره، ومن ناحية أخرى نعرض لأزمة النشر، ولمستقبل النشر العلمى.

□

والواقع أن هذا الكتاب عزيز على قلبى لأنه ظل فترة طويلة فى ذهنى ينتظر اليوم الذى يكون فيه على هذه الصورة، أى على الورق، وفضلاً عن هذا فإن ما سجل منه على الورق كان مبعثرا هناك وهنالك على مدى خمس عشرة سنة، ولم يكن جمع مادته بالأمر السهل، كذلك فإن فصوله تمثل ما استطعت جمعه والعثور عليه من كتابات فترة شباب ماضية لم يكن المرء يكف فيها عن المشاهدة والملاحظة والقراءة وتسجيل كل ما يعن له من ملاحظات نقدية أو تعريفية فى الأساس، وقد كنت أتمنى أن أجمع كل هذه الكتابات النقدية المبكرة بين دفتى كتاب واحد، وقد وفقنى الله ـ اليوم إلى جمع بعض هذه الفصول ومازلت أتمنى

أن أوفق فى جمع فصول أخرى لم أعثر لا على أصولها ولا على صور منها، وإن الإنسان ليعجب من أن تأخذه حركة الحياة عن أن يدرك أهمية العناية بأصول ما يكتب، ولكن الغرور يصور للإنسان أن ما كتبه سيبقى، لأنه سينشر، ولأن ما هو منشور يحظى بالتالى بالخلود، ولكن ماهو السبيل إلى الوصول إلى ما هو منشور، وما هو السبيل إلى الوصول إلى أصول ما لم ينشر، هذا هو السؤال.

وسوف يلاحظ القارئ فيما كتبت روحا حريصة على الإنصاف بقدر المستطاع، ومع هذا فإن سورة الشباب وعنفه (كما يقولون) لا تزال تتبدى فى كثير من فقرات بعض المقالات أو الفصول التى يضمها هذا الكتاب.

ولست أنكر أننى أعدت كتابة كل هذه الفصول لتكون أقرب إلى ذوق القارئ المعاصر وفهمه، ولتكون أقرب إلى النضج ولتكون أخلى من العبارات أو التعبيرات «الوحشية» والصياغات القديمة للجمل، فقد كنت فى تلك الفترة السابقة من حياتى أقفز على بعض المعانى وبعض الجزئيات متصورا أن بإمكان القارئ أن يدرك ما أقصد، فلما مرّ الزمن بى أدركت أن من واجبى أن أكون واضحا بقدر المستطاع حتى لو شكا بعض الأذكياء من أنى أفرط فى الشرح والتوضيح.

والله سبحانه وتعالى أسأل أن ينفع بما فى هذا الكتاب من جهد ودرس وعلم وفن ونية خالصة، وأن يجعله فى ميزان حسناتى، وأن يهبنى القدرة والقوة والعزم والحماس على أن أنتهى من مثله، وأن يقينى شر الناس وشرور نفسى الأمارة بالسوء المغترة بالقوة والعقل، وأن يهدينى لطاعته وعبادته، وأن يلهمنى توفيقه ورضاه وهدايته، وأن يرزقنى العفو والعافية والغنى والتقى والعفاف والهدى.

**د. محمد الجوادى**



# الباب الأول

# ماهو النقد ؟

# ما هو النقد؟

هل لى أن بدأ هذا الحديث بأن أستوضح معكم رؤية حضراتكم لمدى التداخل الذى قد يكون بين ثلاث من الوظائف المرتبطة بالأدب والتى ربما تجتمع القدرة على أدائها جميعا [أو بعضها] لشخص واحد [أو لا تجتمع].

بعبارة أخرى فإنى أحب أن أفرق لكم أو معكم بين الأديب والناقد وأستاذ الأدب، ، وأكرر أنى أحب أن أبدأ فأؤكد لكم أنه ليس مطلوب منا جميعا أن نجمع بين الوظائف الثلاث أو أن ننبغ فى الوظائف الثلاث . . إذ ليس بالإمكان لكل واحد منا من أن يتمكن من هذه الوظائف الثلاث . . بل ليس بالإمكان كذلك أن يكون نجاح المرء فى وظيفة من هذه الوظائف الثلاث متناسبا مع نجاحه فى الوظيفة الأخرى، بل ليس بالإمكان قبل ذلك - بالطبع - أن يكون إسهامه فى إحداها متناسبا مع إسهاماته فى أخرى.

دعونا الآن من تقييم النجاح الذى ناله بعض مَنْ نعرفهم من المعاصرين الذين حاولوا الجمع أو نجحوا فى الجمع بين هذه الوظائف، دعونا من هذا المبحث

---

محاضرة مسجلة مع بعض التنقيحات، ألقيت فى كلية الآداب جامعة الزقازيق، ١١ سبتمبر ١٩٨٩.

المتاح أو قريب المأخذ لأنه قد يصعب علينا أن نقيم نجاح الأعلام الذين نعرف إنتاجهم فى مجالات ثلاثة بمثل هذه السرعة حتى وإن بدا لى ولكم أن هذا أمر ممكن أو أنه من البدهيات المستقرة، إنى أريدكم أن تسلكوا معى مسلكاً آخر يبدأ من تأمل ما هو موجود بالفعل من آثار أدبية . . تأملوا معى الإسهام . . أنتم تجدون واحدا من المشتغلين بالأدب الروائى كنجيب محفوظ أو إحسان عبدالقدوس أو يوسف السباعى وتتأملون إنتاجه الأدبى فإذا ٩٩٪ من هذا الإنتاج يندرج تحت مظلة الأدب، على حين لا يمكن وضع مظلة الناقد أو أستاذ الأدب على بعض إنتاجهم . . لنتأمل بعد هذا أديبا كبيرا من طراز آخر هو يحيى حقى، ها نحن نجد مساحة من إسهاماته [قد تبلغ ١٠٪] مثلا تغطيها مظلة النقد الأدبى بينما تبقى المساحة الأكبر من تراثه للأدب . . ثم تأملوا بعد ذلك كاتبا من طراز ثالث كالدكتور محمد مندور تجدون إسهاماته تتوزع ما بين أستاذ الأدب وما بين الناقد . . وهنا ظهر للمرة الأولى فى حديثنا اليوم معنى أستاذية الأدب . . ثم تأملوا بعد هذا إنتاج الدكتور شوقى ضيف حيث تجدون أكثر من ٨٠٪ من إسهاماته يندرج تحت مظلة أستاذ الأدب وإن كان قد أبدع فى الأدب وفى النقد على حد سواء . . ثم القوا نظرة بعد هذا على إنتاج الدكتور طه حسين فإذا أنتم تجدون إنتاجه يتوزع على هذه الوظائف الثلاث . . وربما كان للأديب الذى يقصر إنتاجه على شكل واحد من الأشكال الأدبية التى تعترفون بها حظ من الشهرة أقل قدرا من الشهرة التى يحوزها طه حسين كأديب، وتعجبون من أن يقف حظه عند حد معين، وليس لكم أن تعجبوا.

لا أحب لكم أيها السادة أن تتقيدوا بما أبديت من آراء فى تحديد هذه المساهمات أو الإسهامات، ولكننى أحب لكم بالتأكيد أن تمضوا بنفس الروح فى تأمل كل مَنْ يقابلونكم اليوم من المشتغلين بالأدب [معاصرين أو سابقين] على مدار مطالعاتكم وتعاملاتكم مع ثمار الأدب الذى تطالعونه فى كل حين!!

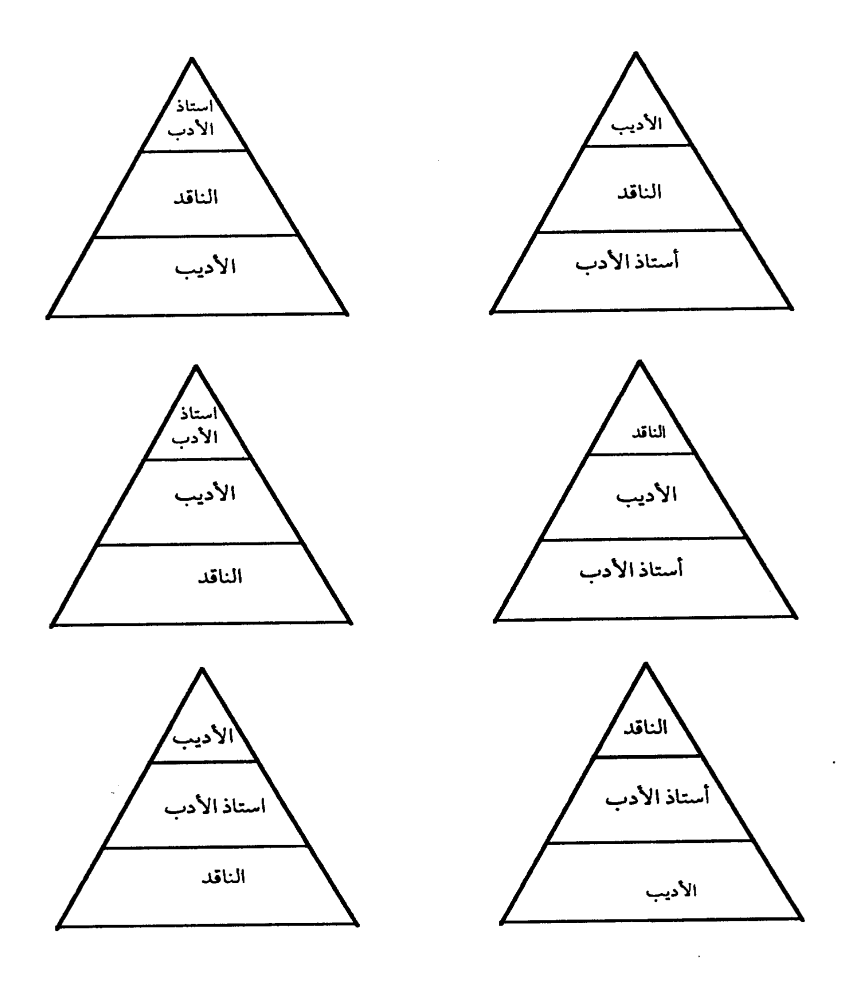
ثم إنى أحب لكم - بعد هذا - أن تتأملوا كيف يمكن لنا أن ننزلق إلى صياغة

تعبيرات تدل دلالة قطعية على الخيوط الفاصلة بين هذه الوظائف الثلاث، وربما أبدأ بأن أدعوكم أو أن أستأذنكم فى أن توافقونى [أو أن تختلفوا معى] فى أن الخط الفاصل بين الناقد وأستاذ الأدب قد يكمن فى تغليب الناقد لرؤيته، وتغليب أستاذ الأدب لرؤية العلم أو الفن أو للمنهج النقدى . . قد يؤذيكم [أو يؤذى التركيب العلمى فى عقلياتكم] أن تسمعونى الآن وقد اختزلت مثل هذه القضية الكبرى إلى مثل هذا التعبير عن هذا الفارق التعسفى، ولكنى مع هذا أحب وأسعد بأن تنفعلوا وأنتم تستمعون إلى مثل هذه التحديدات غير الدقيقة لتخرجوا معى أو لتخرجونى أنا من تحديدات أقل دقة إلى تحديدات أكثر دقة.

بيد أنى أحب لكم قبل هذا أن تبدأوا بأن تتأملوا فى نقاط الاتفاق أو التداخل (بينى وبين عقيدتكم أو خلفياتكم) بأكثر مما تتأملون فى نقاط التفريق أو الفصل . . ولهذا فإنى أستأذنكم فى أن أقفز مما نحن فيه من مناقشة الأصوليات إلى أن أحدثكم عن وجود ما يسمى بالنقد الإبداعى . . ذلك النقد الذى هو صورة من صور الإبداع الأدبى نفسه، وأحب أيضا وبذات القدر أن أحدثكم أيضا عن وجود ما يسمى بالنقد المنهجى الذى هو بلاشك ثمرة من ثمار أستاذية الأدب، أو خطوة من الخطوات فى الطريق إليها أو فى الانتفاع بها من ناحية أخرى.

أنتم ترونني وكأننى قد قاربت أن أفصح عما أريده من النظر إلى النقد على أنه حلقة متوسطة بين الأدب وأستاذية الأدب . . فهو قد يأخذ من الأدب بعض إبداعه فيصبح نقدا إبداعيا أياً ما كانت صورة الإبداع . . وقد يأخذ من أستاذية الأدب المنهجية فيصبح نقدا منهجيا أياًما كان المنهج، ثم هو فى النادر قد يكون قادراً على أن يجمع بين الإبداعية والمنهجية فى مزيج متوازن مبدع فيصبح عندئذ محتلا - عن جدارة - لقمة من قمم المعرفة الإنسانية لا من قمم النتاج الفكرى فحسب.

أحب لكم بعد هذا الاستطراد المقصود أن تعودوا إلى هذه الأشكال الهرمية التى رسمتها وقد وزعت عليها الوظائف الثلاث، وأفدت من التباديل والتوافيق فى ذكر الاحتمالات المختلفة لترتيب هذه الوظائف فيما بينها على النحو التالى :

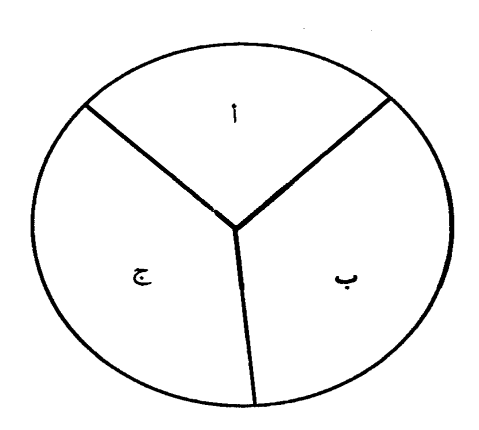


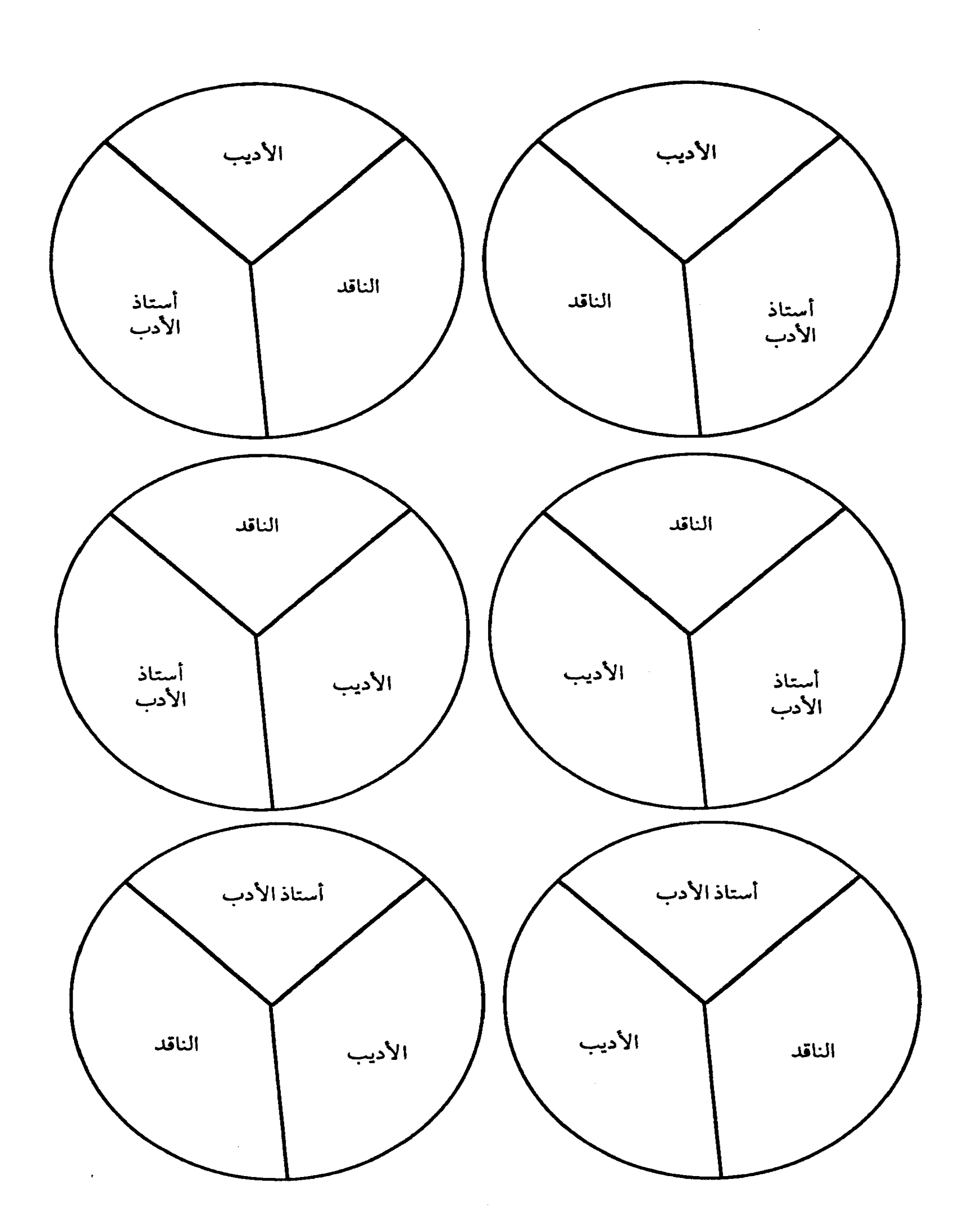
ها أنتم ترون هذه الأهرامات الستة وقد تبادلت الوظائف الثلاث المواقع المختلفة فيما بينها . . وربما أرجوكم أن تنظروا الآن إلى هذه الأهرام لتختاروا الهرم الذى يتناسب مع تقدير كل منكم للمكانة التى تحتلها كل وظيفة من الوظائف الثلاث بالمقارنة بالوظيفتين الأخريين ، قد تختارون الترتيب الأول أو الثانى أو الثالث أو الرابع أو الخامس أو السادس . . ولكننى أرجوكم أن تحاولوا إبداء مبرراتكم الموضوعية أو حتى الذاتية لهذا التفضيل الذى يجعل كل وظيفة فى المكانة التى اخترتموها لها ، ربما يقودنا هذا إلى مناقشات طويلة تستغرق أياما وأسابيع ، وعلى كل حال ففى وسع كل من حضراتكم أن يتبنى النموذج الذى يرى أنه أقرب إلى الصواب ، ثم يتناول هذا النموذج بقدر من التبرير والتسويغ والتنظير فى مقال كامل يعلى فيه من القيمة التى يرى إعلائها على أن يقدم مبرراته وأسبابه لهذا الإعلاء ، ولعلكم تصدقوننى إذا قلت لكم إن فى وسع كل منكم أن يكتب فى **هذا الموضوع فصلاً جميلاً يعبر به** لنفسه أولا (قبل أن يعبر لأى قارئ) عن كثير **من جوانب فهمه واستيعابه للأدب** إبداعا ودراسة ، وللنقد وظيفة ومنهجا ، ولا يظنن أحدكم أن فى هذا صعوبة ، ولا يظنن آخر أنه قد يكون عاجزاً عن أن يأتى فى مثل هذا الموضوع بشىء يستحق الكتابة ، فالأمر أبسط من هذا بكثير جداً ، بل إنه البساطة عينها ، لأن المعانى وتفصيلاتها واضحة تماماً فى أذهانكم حتى لو ظننتم غير هذا ، وسوف تريكم التجربة صدق ما أقول .

ولكنى مع هذا سأدعوكم إلى أن نتجاوز هذه النقطة إلى أجل مسمى !! فالحقيقة أن النظرة الحضارية الحقة لا تختار ولا تفرض ولا تتبنى ولا تحبذ أيا من هذه الترتيبات السابقة ، وإنما هى تضع كل هذه الوظائف فى مرتبة واحدة تماما على نحو ما تفعل الحضارات المتقدمة عند مساواة الطبيب بالمهندس بالمدرس بالضابط بالموظف بالبناء بالنجار بعامل النظافة بالفلاح ، لأن هؤلاء جميعا صناع حضارة مثلهم فى هذا كمثل الأديب والناقد وأستاذ الأدب ، وإنما يكون التفاضل عند أهل الحضارات فى قيمة إسهام كل فرد فى عمله ومدى جديته

وإضافته وإنتاجه وإبداعه وأمانته فى هذا العمل، لا بمجرد النظر إلى المهنة أو اللقب المهنى الذى يحمله فحسب. . وأنتم تعرفون مدى الخطورة التى تنشأ إذا حدث وقام التفاضل بين أفراد المجتمع على أساس من اللقب المهنى من دون الإسهام الحقيقى، أنتم تعرفون خيراً منى أن هذا بلاشك هو أول مؤشرات الانحطاط الحضارى.

كأنى لا أريد لكم إذن أن ترتفعوا بقيمة أستاذ الأدب على قيمة الناقد، ولا بقيمة الناقد على قيمة أستاذ الأدب، ولا بقيمة أستاذ الأدب على قيمة الأديب، ولا بقيمة الأديب على قيمة أستاذ الأدب، ولا بقيمة الناقد على قيمة الأديب، ولا بقيمة الأديب على قيمة الناقد، ولا أن تختاروا أيا من الترتيبات الستة السابقة، وإنما أريد لكم أن تتصوروا الأمر على هيئة دائرة مستديرة لا يدرى أين طرفاها تتكامل فيها الصورة على هذا النحو:




الأديب
أستاذ
الأدب
الناقد
الأديب
الناقد
أستاذ
الأدب
الناقد
أستاذ
الأدب
الأديب
الناقد
الأديب
أستاذ
الأدب
أستاذ الأدب
الناقد
الأديب
أستاذ الأدب
الأديب
الناقد

وإنما أردت لكم من رسم الأهرام الستة السابقة أن تأخذوا هذه الأهرام من وجهة نظر أخرى تتمثلون معها كيف يتنامى الإنسان منا بموهبته وقدراته لينتقل من الانفراد بمجال واحد إلى الجمع بين مجالين اثنين أو ثلاثة، فهو على سبيل المثال ينمى من موهبته كأديب فيكون بعد حين قادراً على أن يكون ناقدا ثم أستاذا للأدب، أو هو فى حالات أخرى يتنامى بخبرته كناقد ليكون أديبا أو أستاذا للأدب، أو كيف يتنامى بعلمه كأستاذ للأدب ليكون ناقدا وأديبا أيضا . . . وهكذا.

ها أنتم ترونني فى كلامى القافز الذى يبدو وكأنه متكررات أو مراوغات أو جمل متساوية وقد اختصصت كل وظيفة من الوظائف الثلاث بسمة بارزة من السمات فجعلت الموهبة من نصيب الأديب، والخبرة من نصيب الناقد، والعلم من نصيب أستاذ الأدب، ويبدو لكم أننى قد مررت هذه الفكرة فى براعة أو نعومة من دون أن أحظى بموافقتكم عليها، وربما يرى بعضكم فى هذا التقسيم [أو الإسناد بلغة البلاغيين] نوعا من المهارة التى يحسدوننى عليها، وربما يرى بعضكم وأنا معهم أنه نوع من التعسف، ولكنى أضيف إلى وصفهم فأقول إنه التعسف اللذيذ.

ربما لا يوافقنى بعضكم على هذا الفهم المتماسك حتى وإن بدا رشيقا، ولكن المؤكد أن معظمكم معجب جدا بهذا التقسيم والاختصاص.

ومع هذا فإنى أكرر أننى أنا نفسى أول المتحفظين على أن يُفهم من هذا الذى فعلت أنى أقصر متطلبات الأدب على الموهبة، أو أقصر النقد على الخبرة، أو أنى أقصر أستاذية الأدب على العلم . . فلاشك أن هناك جانبا من الخبرة وجانبا من العلم فى تكوين الأديب . . ربما يتضاءل قدرهما بالنسبة للموهبة، ولكن الخبرة والعلم ضروريان فى تكوين الأديب، وقل مثل هذا عن الموهبة والعلم فى تكوين الناقد، وعن الموهبة والخبرة فى تكوين أستاذ الأدب.

□

إنما ينبغي لي الآن بعد هذا أن ألفت أنظار حضراتكم إلى أن الخبرة نفسها - على سبيل المثال - تحمل في طياتها ومكنوناتها القدرة الفائقة على تنمية العلم بل وصياغته . . والقدرة على تنمية الموهبة كذلك!

ربما تتعجبون لمثل هذا الكلام وأن يصدر بهذه الصيغة عن رجل جامعي مثلكم، ولكني أستطيع أن أدلكم على بعض ما ييسر عليكم قبول هذا الذي أدعيه، فإن ما يسميه علماء النفس بالذكاء المهني وهو أحد أنواع الذكاء ليس في حقيقته إلا ذلك الذكاء المتولد عن الخبرة . . أنتم ترون كثيراً من الصناع بل من الموظفين الإداريين تقودهم خطوات حياتهم إلى وظائف روتينية رتيبة جدا يصعب معها أن يتبقى من الذكاء قدر ولو ضئيل . . ولكنكم مع هذا تجدونهم أروع ما يكونون قدرة، وأصفى ما يكون البشر ذهنا في الجزئية التي خبروها حتى يتعجب الناس من نوعية ودرجة هذا الذكاء الخاص الذي يتمتعون به في هذه الجزئية بذاتها . . وهكذا يمكن لكم أن تتصوروا من ملاحظة أنماط أخرى من الحركة الفعلية كيف يمكن للخبرة أن تنمي من الموهبة .

أما قضية أن الخبرة تنمي العلم فهي قضية رابحة - كما يقولون في المحاكم وأمام القضاء - وأظنكم توافقونني على أنها - أي هذه القضية - لا تحتاج مني إلى كثير من الجهد لإقناع حضراتكم وبخاصة إذا كنا أنا وأنتم في رحاب هذا الحرم الذي اسمه الجامعة والذي قام في الأساس على احترام التجريب واعتباره مدخلاً من مداخل العلم، بل إن الفكر الجامعي - بالذات - قد وضع التجريب - بالذات - في أسمى مراتب هذه المداخل . وعلى كل الأحوال فإن المشكلة ليست في الاقتناع بأن الخبرة تنمي العلم، لكنها تتمثل في أن بعض المشتغلين بالعلم يصلون في مرحلة مبكرة أو متأخرة إلى العجز عن اكتساب الخبرة أو عن تقبل ما تسفر عنه، وهاتان قضيتان خطيرتان تتعلقان بالطبع بالتكوين العلمي وما

اعتوره من الإصابة - العارضة أو النهائية - بالعقم فى مراحل معينة كانت كفيلة بتوقف خصوبته عند حد معين.

يقودنا المنطق بعد هذا إلى البحث أو التأمل فى الآليات التى يمكن للعلم أن ينمى بها من الموهبة، وربما أنكم لستم بحاجة إلى أن نتجادل ونتأمل فى إمكانية هذا، لكنكم مع هذا تظلون بحاجة إلى التأمل فى طبيعة هذه التنمية، وربما تتحفظون ولكم الحق فى هذا مطالبين بضرورة افتراض وجود الموهبة من الأساس، لأنه يستحيل أن ينمى العلم من موهبة غير موجودة كأنكم تريدون أن تقولون إن العلم ينمى الموهبة إذا كانت موجودة، ولكنه لا ينشئ موهبة من الأساس، ويبدو أننا نتفق معا على صواب هذه الحقيقة دون جدال كبير . . بل أظنكم لا تحتاجون التأمل فيها ولكن مجرد التذكير . . كما أن فى وسعكم أن توافقونى أيضا على أن العلم نفسه هو خير المؤثرات فى صياغة نتائج الخبرة والتعبير عن هذه النتائج على نحو أسمى وأرفع وأنفع، بل ربما أعطيتمونى الفرصة لأستطرد من هذه النقطة إلى حقيقة مهمة نلمسها فى العلوم الطبية الإكلينيكية حين نجد طبقة من الأطباء الممارسين وهى قادرة بحكم ما أوتيت من علم جيد وخبرة جيدة على اكتشاف وتسجيل ووصف كثير من العلامات المرضية الظاهرة (أو الباطنة)، لكنهم يقفون عاجزين عن أن يصلوا بهذا التشخيص إلى ما يستطيعه أساتذة علماء من طبقة أرقى علما وأكثر خبرة؛ إذ يستطيع علماء هذه الطبقة أن يستنتجوا مما سجله لهم زملاؤهم حقائق طبية وتشخيصية يعجز الأولون عن الوصول إليها رغم توصلهم بالفعل إلى كل معطيات الحقائق العلمية ومفرداتها، وليس على هؤلاء من سبيل إذا هم وقفوا دون حدود الكشف عن طبيعة الحقائق ماداموا قد وصلوا إلى التسجيل الدقيق والأمين لما وجدوه واكتشفوه، بل ربما كان التزامهم حدودهم خيراً من الانصراف إلى محاولة فرض تفسير متعسف يعتمد على ما يقع فى دائرة علمهم، ومن ثم فإنهم يلجأون إلى إعادة التفكير فى صياغة ما وجدوه ليجعلوه

متوافقاً مع ما توصلوا إليه من فرض نظرى مع أن الفرض الذى توصلوا إليه ليس بالضرورة كفيلاً بالصواب.

ومواطن العبرة فى هذا المثل الذى أضربه ليس فى التأكيد على فكرة الطبقات المتتالية بين رجال العلم - حتى إن بدا هذا المعنى ظاهراً واضحاً - ولكنه فى المقام الأول يكمن فى لفت النظر إلى جوهر ما يعطيه العلم للخبرة من قراءة أكثر خصوبة، وأصوب رؤية، وأعمق فكرا، والأمر فى هذا شبيه بما يحدث حين يسمع الابن الشاب ووالده الشيخ حديث شيخ آخر خصم لهما فإذا الشاب لا يلتفت إلى المعانى التى يلمح بها الخصم مكتفياً بظواهر الأقوال على أنه فى ذات الوقت إذا كان قادراً على الفكر فإنه سرعان ما يفيد من استنتاجات والده الشيخ ويبدأ فى الإفادة منها، فإذا كان متحمسا للتجربة إلى درجة كبيرة أو كان متشبعاً بفكرة إلى حد عميق، فإنه - وهذا وارد - ربما يسرف فى تطبيق منهج والده الشيخ حتى ليجعله هذا - فيما يبدو للناس بل ولنفسه - أكثر إحساسا بالمؤامرة أو الغدر أو أكثر تحسبا للمؤامرة والغدر، ولكن حكمة الشيوخ الناشئة (أو الناجمة) عن الخبرة تصل إلى نقطة الاتزان أو التعادل بحيث إنها فى النهاية تكون أقرب إلى ما هو معقول، إذ أنها لا تهون ولا تهول.

تستطيعون حضراتكم للمرة الثالثة أن تتعمقوا العلاقة بين الموهبة وبين الخبرة.. والعلاقة بين الموهبة وبين العلم على نحو ما فعلنا من قبل، وأظنكم الآن فى غير حاجة إلى كلام كثير تستطيعون أن تفهموه وتستنتجوه بمجرد الإشارة.

وهكذا تجدون حضراتكم فى جوهر النظرة إلى هذه المكونات الأساسية الثلاثية التى بلورناها للأديب والناقد وأستاذ الأدب جوهراً مرناً خصباً يحمل فى طياته أو فى نواته مكمن القدرة على صياغة بقية المكونات الثلاثة الأخرى للأديب والناقد وأستاذ الأدب.. أو بعبارة أدق فإن النواة التى فى الذرة المعبرة

عن كل وظيفة من هذه الوظائف كفيلة من تلقاء نفسها بتنمية النواة التى تتمثل فى ذرتى الوظيفتين الأخريين من غير تعارض.

لعلكم مللتم هذا الحديث شبه المنطقى أو شبه الفلسفى، وأظنكم محقين فى هذا، ولهذا فإنى سوف أنقلكم مباشرة إلى أفق مختلف تماما طارحا عليكم سؤالا أظنكم أقدر منى على إجابته وهو: لماذا إذن ساد فى فترة من الفترات ذلك الاعتقاد القديم الشائع بأن الناقد أديب فاشل، وبأن المخرج هو الآخر ممثل فاشل!! ولماذا إذن يتردد همسا (أو جهرة) فى بعض الأحيان قول مغلوط بأن أبعد الناس عن الإبداع فى الأدب (أو الألمعية فى النقد) هم أساتذة الأدب فى الجامعة؟

هل تجدون تفسيرا يقنعكم قبل أن يقنعنى بصواب هذه الاعتقادات أو هل تجدون تفسيراً آخر يقنعكم بمجافاتها للصواب؟ أم أن هذه الأقوال لا تعدو أقوالا قيلت فى ظرف خاص بصياغة عبقرية فإذا هى تتكرر عند الحاجة إليها؟

هل تستطيعون أن تتأملوا معى الإنسان الفذ يبدأ حياته أديبا ولا يفتأ ذكره يرتفع فى عالم الأدب. . وتمضى السنون فإذا هو قادر تماما بعد حين على أن يضع اسمه كناقد فى مرتبة رفيعة بسهولة ويسر.

نعم أنتم تستطيعون أن تتذكروا الكتابات النقدية ليحيى حقى أو لصلاح عبد الصبور على بُعد ما بين الرجلين فى مجال إبداعهما الأدبى، وأحكموا على هذا الذى أقوله من أن روائية هذا أو شاعرية ذاك قد استطاعت أن تسهم فى إفراز نقد مقروء على مختلف المستويات بما فيها رجال الشارع. . بل إن واحداً من حضراتكم كان يقارن لى بين إحدى مقالات أحدهما وبين النقد الذى ينشر الآن فى بعض صحفنا اليومية، وقد كتبه أكثر من ناقد من المتفرغين للدراسات الأدبية. . لكنه نقد غير قابل للقراءة من ناحية، ولا للاستماع من باب أولى،

ولا أنكر أننى وافقته كل الموافقة على هذا الذى صرح به، بل ربما أبديت له بعض التأييد (أو التكييف) النظرى (القانونى) الذى كان هو بحاجة إليه من أجل التأكيد على الأفكار الى طرحها فى تقييم ما هو متاح من نقد ينسب إلى مَنْ ينسبون أنفسهم إلى النقد بينما هم بعيدون تماما عن النقد وعن الدرس الأدبى حتى وإن أطلقوا - أو أطلق لهم - على هذا الذى يسطرونه مسمى النقد.

ويبدو أننى عند هذا الحد مضطر إلى أن أتحفظ بسرعة وأقول إننا لا نرتفع بقيمة قدر نقد على نقد آخر، ولكننا فى الحقيقة نريد أن نفهم النقد على نحو ما هو نقد فى تاريخ الآداب العالمية جميعا وليس على نحو ما يراد للصفحات أن تحتل فحسب، ويبدو أن هذا لا يتحقق إلا بعد أن ننبه إلى تفاعل الصفات الأساسية عند المشتغلين بالأدب أيا كانت الوظيفة التى آثروها كوعاء أول لجهدهم فى الأدب، فإذا حدث أن مرّ الأدب (أو النقد أو أية مهنة من المهن فى فترة من الفترات) بما جعل كيان «المهنة» أو «الوظيفة» أمام الناس محملا بما ليس منها، فإن هذا لا يجبر المهنة على أن تقبل ما سمى باسمها، فلا يمكن لعلماء الدين أن يتقبلوا الزندقة ولا الهرطقة على أنها من علوم الدين، ولا يمكن لعلماء الفلسفة أن يتقبلوا السفسطة على أنها من علوم الفلسفة، ولا يمكن للأطباء أن يتقبلوا فن الدجل أو الأحجبة على أنه طب، ولا يمكن للعلماء أن يتقبلوا الشطحات النظرية على أنها نظريات، وهكذا فإنه لا يمكن للنقد الحقيقى ولا لرجاله أن يتقبلوا قص فقرة من نص أدبى واتباعها بفقرة من نص نقدى، أو اتباع فقرة من نص نقدى لها ومحاولة تطويع هذه لتلك ثم القول بأن هذا نقد.

□

هل تراكم الآن قادرون على أن تكتموا اندهاشكم حين تجدون العامة من الناس وقد اضطرهم ظرف ما إلى أن يوجهوا إليكم السؤال عن وظيفتكم ثم يردفون السؤال الأول مباشرة بالسؤال عن إنتاجكم الأدبى . . فإذا أنتم فى حيرة

من هؤلاء العامة الذين يظنون أستاذ الأدب [أو المعيد فى قسم الأدب] مطالبا بأن يكون أديبا أو ناقدا . .

أعرف أنكم تندهشون لهذا السؤال . .

ولكنى أحب لكم أن تكونوا فى المستقبل أو منذ الآن مستعدين للرد عليه وأن يكون ردكم عليه شيئا آخر غير كل هذا الذى سبق لنا أن ناقشناه، أعنى ألا يكون ردكم على مثل هذا السؤال بالتفريق بين الوظائف الثلاث على نحو ما فعلنا ولا نزال نفعل اليوم فى هذا اللقاء، تسألوننى إذن كيف يكون الرد؟ وأظنكم أصبحتم تتوقعون منى كيف يكون الجواب، وهو أن يكون الجواب نفسه إنتاجا أدبيا أو نقديا يؤكد للناس أن دراستكم للأدب لم تذهب هباء . . وأنكم تحولتم من متأملين إلى منتجين للتأمل، ومن دارسى مذاهب إلى أصحاب رؤى .

وأحب أن أطمئنكم و أؤكد لكم أن هذا الذى أطالبكم به لا يمكن على الإطلاق أن يكون مقياسا من مقاييس نجاحكم فى عملكم . . وأن افتقادكم إياه كذلك لن يهبط بأقداركم فى الجامعة ولا خارجها على الإطلاق . . ولكننى أكون مقصرا إذا أنا لم أذكر لكم أن شأنكم حين تنصرفون تماما إلى دراسة الأدب من دون أن تنتجوا شيئا فى درسه أو نقده أو صنعه سوف يكون شأن مالك الأرض الذى يكتفى بتبويرها عاما بعد عام، بينما يبذل جهدا صادقا كل صباح فى قياس حدودها ووصف أبعادها وتسجيل كل ذلك على ورق مصقول حينا، وبالصورة الفوتوغرافية حينا آخر . . وربما بصور من الطائرة حين يفتح الله عليه . . وبأجهزة الاستشعار عن بعد حين يبلغ قمة الفتوح!

□

كأنى أريدأن أقول لكم إن فى النقد علما وفنا . . يأتينا العلم من الدراسات

الأدبية التى أنتم أكثر الناس تمكنا منها . . بل ربما أنكم أنتم أكثر الناس مسئولية عنها . . بيد أن سعة الأفق تمثل بلاشك الجانب الأعمق من الدراسات الأدبية، وهو الجانب الذى يعطى للكلمة وللعبارة وللجملة أبعادا يستحيل على غير أصحاب الأفق الواسع أو العقل الواعى الإلمام بكل ما تحمله من شحنات، وليس للشحنات التى تحملها الكلمات حدود، وهذا وجه من أوجه الصعوبة.

□

قلنا إن العلم الذى فى النقد يأتينا من هذه الدراسات الأدبية، فمن أين يأتينا الفن؟ ظنى أنه من تلك القدرات المتباينة للبشر على أداء ذات الوظيفة . . وليس أدل على هذا المعنى من أن نتأمل فى صورة الشيء الواحد يرسمه فنانون يختلفون قدرة فإذا صورة أحدهم ترتفع بنا وبصاحبها وبموضوعها إلى السماء، وإذا صورة الآخرين وهم غالبية المتوسطين أو مَنْ يسمون فى الفرنسية بطبقة «الموديكر» تبقى نموذجا راقيا مرتقيا للاجتهاد المحض . . وإذا صورة الثالث تهبط بنا وبأذواقنا إلى درجة نلعن معها الفن الذى تدنى إلى حيث تدنينا نحن المتذوقين إلى لعنه، مع أن الفن الحق لا يحتمل اللعن ولا يقبل اللعنة.

أظنكم بعد هذا قادرين على أن تجيبوننى على السؤال السائل عن كيف يتفاعل العلم والفن أو كيف يتوازنان فى النقد؟

نعم . . هل يمكن للنقد أن يكون فنا فحسب؟

وهل يمكن للنقد أن يكون علما فحسب؟

وهل يمكن للنقد أن يوازن بين العلم والفن؟

هذا هو ما أحب لكم أن تتأملوه معى . .

ولكنى أسبقكم إلى القول إنه إذا اتزن الفن والعلم فى النقد فقد أصبح النقد

أدبا . . قد يزعجكم هذا القول لا بما يتضمنه من تقرير لم تتعودوه منى طيلة هذه المناقشة ، فبوسعكم أن تنفروا من مثل هذا التقرير ، ولكنى منتبه إلى أن هذا القول مزعج من ناحية أخرى ، ذلك أنه مزعج بما يوحيه من أن النقد الذى يغلب العلم فيه على الفن ليس بأدب ، ومن أن النقد الذى يغلب الفن فيه على العلم ليس بأدب ! ! وأظنكم كنتم تفضلون ـ لو كان الأمر بيدكم ـ أن تقصروا وصف الأدب على النقد حين يغلب عليه الفن ، ولكنى أعود لأؤكد لكم أن الأدب نفسه ليس إلا حلقة متوسطة بين العلم والفن ، وأن النقد إذا وازن بين العلم والفن فإنه يصبح هو الآخر جزءا من الأدب بحكم انتمائه إلى هذه الحلقة المتوسطة بين العلم والفن .

ربما أستطرد هنا لأشير إلى معنى مهم وخبرة ذات قيمة ، وهى أن النقد الإبداعى أو الفنى أصعب بكثير جداً من النقد المذهبى ، ولا يغرنكم ما ترونه من مصطلحات كثيرة وتأويلات كثيرة فى مقال نقدى كتب تبعا لمذهب من المذاهب فذلك أمر يسير إذا ما قورن بالنقد الإبداعى أو الانطباعى الذى هو فى حقيقة الأمر نقد فنى ذو مكانة سامقة ، وعملية إبداعية تتطلب جهداً ومعاناة .

ألمح ضجراً من هذا التزيد الذى لا مبرر له فى وضع خطوط حدود فاصلة وحاسمة تفصل بين أنماط من الإنتاج البشرى لا تحتمل كل هذا التحديد ، ولا تتقبل كل هذه الأحكام القاطعة ، ولكنى مع هذا مرتاح أشد الارتياح لأن أصور الأمور على هذا النحو الكفيل بإيجاد هيكل صلب قادر على أن يرسم حدودا واضحة الملامح تتكفل برؤية قادرة على تلمس حدود الحقائق على نحو ما أنا متشوق للوصول إلى الحقيقة نفسها ، كأنما أفلسف الحقيقة وأتمنى أن تكون فلسفتى نفسها نوعا من الحقيقة ، ولكنى مع هذا أقدر لكم تساؤلاتكم وظنونكم .

وربما يجعلنى هذا أعود بكم إلى الدقائق الأولى من هذه المحاضرة وأستعيد معكم ما قلت فى سرعة أو فى عجالة إن النقد قد يأخذ من الأدب إبداعه (وكنت أقصد بالطبع تلك المكونات الفنية) فيصبح نقدا إبداعيا . . وقد يأخذ من أستاذية الأدب المنهجية فيصبح نقدا منهجيا . . ثم هو فى النادر قد يجمع بين الإبداعية والمنهجية فيصبح (وكنت أقصد بالطبع تلك المكونات العلمية) قمة من قمم المعرفة الإنسانية لا من قمم النتاج الفكرى فحسب .

أليس هذا هو ما قلناه!!

هل خرجت الآن - بعد كل هذه التفصيلات - على ما ذكرت فى البداية؟ لا أظننى ناقضت نفسى، ولكننى زدت أفكارى وضوحا بعدما كانت أحكاما عمومية شائعة فإذا هى الآن أحكام شبه علمية قابلة للمناقشة .

دعونا ننتقل الآن إلى بعض الأطر العامة الكفيلة بأن تصور لنا النقد ، وسأتجاوز عن أن أطلق على هذه الأطر أسماء كبرى من قبيل المبادئ أو الأصول أو القواعد وسأوثر أن أسميها «ملحوظات» فحسب .

إذاً فإنى أحب أن أتطرق فى عجالة إلى بعض المعانى التى ينبغى لنا أن ننتبه إليها ونحن معنيون بالنقد وتعريفه، ولست أدعى أن هذه المعانى هى كل ما يجب أخذه فى الحسبان عندما نصوغ نقداً أو نكتبه ، ولكنى بإحساسى بما هو مضطرب أو متحرك فى ساحة النقد والدراسات الأدبية أعتقد فى أهمية ما أود الإشارة إليه على هيئة ملحوظات متتالية :

## النقد ضوء وليس سيفا

**الملحوظة الأولى :** أننى أود لو أنى استطعت أن أهمس فى أذن بعض النقاد ألا يقسوا على الأدباء حين يخالفون أصلاً من أصول العمل الفنى، وأقفز

لأضرب مثلا مباشرا يتعلق باستخدام عنصر «المصادفة» فى الفن الروائى أو المسرحى، وقد لقىّ هذا الاستخدام كثيرا من النقد فيما مضى حتى أصبح الأدباء يظنون أن اللجوء إلى المصادفة نوع من أنواع اللاأدب، وكانت النتيجة بالتالى أنهم أخذوا يحلون بعض معضلات البناء الأدبى أو الدرامى باللجوء إلى السذاجة . . على حين أن بعضا آخر منهم قد أخذ يلجأ إلى القفز على الزمان أو المكان أو على ما هو فى الإمكان من أجل أن يحل هذه المشكلة . . وهنا يسترجع الإنسان منا الخبرة الإنسانية فى الأدب فيجد العرب القدامى وقد أجازوا ما أسموه بالضرورات الشعرية، وما هو من قبيل «الزحافات والعلل» فى العروض، وكأنى بهؤلاء الأوائل كانوا يدركون أهمية فتح الطريق أو فتح الباب لاستغلال عنصر «المصادفة» فى لحظات معينة من قبيل الاستثناء حتى لا يجد المبدع نفسه سجينا أو مقيدا، كأنى أريد أن أكرر ما أذكره دائماً من أن هامشاً ضئيلاً من البطالة هو أكبر ضمان ضد التضخم وارتفاع أسعار الخدمات، ومن أن هامشاً ضئيلاً من الفساد الفسيولوجى هو الضمان لعدم انتشار الفساد اللافسيولوجى، ومن أن ثقباً صغيرا فى المرجل هو الضمان بعدم انفجار المرجل بما فيه، ومن أن ثغرة بسيطة فى حصار العدو تهيئ لجنوده الانسحاب هى الكفيلة بزيادة النصر والحد من الخسائر وتقليل العداءات وحل الموقف وتحقيق الهدف فى النهاية.

على هذا النحو فإنى أريد لكم أن تفكروا فى النقد ألا يكون حاسما حازما صارما قاطعا، وإنما الأولى به أن يكون مرشدا مضيئا هاديا هادئا.

ولست أريد أن أضرب أمثلة كثيرة على ما أظنكم تعرفونه من معنى يعبر عنه باختصار قولى إن الاعتماد على المصادفة المصطنعة خير من الاضطرار إلى السذاجة الإجبارية.

## النص النقدى للعموم لا للخاصة

**الملحوظة الثانية:** هى أنى أعتقد أن أفضل النصوص النقدية هى تلك النصوص التى تمكنت من أن تخلو من المصطلحات النقدية، كأنى أريد أن أقول إن أفضل النصوص النقدية هى تلك التى تبدو وكأنها من كلام الناس العادى الذى يتفوهون به ويتداولونه، ولهذا المعنى أهمية كبيرة أظنكم تدركونها، غير أنى سأعبر عنها بطريقة «ديموجرافية» فأقول: إن هذا النمط من كتابة النقد يجعله ذا كثافة عالية من حيث عدد السكان أقصد «القراء»، ذلك أنه إذا جاز أن النقد الذى يعتمد على مفردات «المنهج» فى صياغته الأخيرة يصبح صالحا للقراءة عند ألف من البشر فحسب فإن النقد الذى يعتمد على «اللغة العمومية» يصبح صالحا للقراءة عند مليون من البشر فى نفس الظروف.

ومع هذا فإن كثيرين من النقاد لا يكادون يتقبلون هذه الفكرة، ولهم الحق فى بعض الأسباب التى يبدونها، وكأنى بهم يستنكرون أن يأتى نقدهم خلواً من المصطلحات والتعبيرات النقدية التى تدل على العلم بالنقد، وكأنى بهم لا يتصورون أن تأتى نصوصهم وكأنها نسيج عادى غير مطرز، وكأنى بهم يخشون أن يصبحوا بمثابة صورة أخرى من صور كتاب الأخبار أو التعليقات السريعة.. ولكنى أستطيع أن أجزم بأن شيئا من هذا كله لن يحدث، فالعبرة فى النصوص النقدية والأدبية ليست بما يترامى من وصف مفرداتها أو تطريز هذه المفردات، وإنما العبرة الحقيقية بالمعنى الذى نخرج منه من هذا النص الذى نطالعه أو نقرأه أو نستمع إليه، وسمو المعانى ودقتها لا يتعارض مع سهولة الألفاظ ولا انسيابية الجمل ولا بساطة البناء أو البيان، إنما يضيف البيان السهل إلى المعانى العميقة عمقا آخر من أعماق الفهم.

ولكنى مع هذا أقدر كل التقدير مدى الصعوبة التى يلاقيها الأكاديميون حتى

تصبح عباراتهم سهلة بسيطة، ومع أنى لا أتوقع أن يحققوا النجاح فى الوصول إلى هذه السهولة بين يوم وليلة، فأنى أكاد أؤمن بمعنى مهم وهو أنهم لن يحققوها ولا بعد عشرات السنين إذا هم لم يضعوها فى الحسبان منذ البداية.

ومن الطريف بعد هذا أن بعضهم يجاهر بأنه لا يحب أن يكون بسيطا فيما يكتب، ولا يحب كذلك أن يكون قريب التناول ولا الفهم.. وهو نمط من السلوك الاستعلائى أو الانطوائى [على تباعد ما بين هذين النمطين] وهو سلوك منتشر كما أنه يحظى بالطبع بالاحترام ولابد له من الاحترام، وإن لم أكن من أنصاره لا فى القريب ولا فى البعيد... ولا فى السطحى ولا فى العميق.

## النقد من الداخل لا من الخارج

**الملحوظة الثالثة:** هى أنى لا أعتقد أن من مهمة النقد أن يتعسف فى تصوير العمل الأدبى على غير طبيعته، من أجل أن يضعه فى مصاف يظنها هو أرقى من العمل، أو يظن أنه يجامل المبدع بهذا الذى يفعله بنصه أو فى نصه! وأظنكم تفهمون المعنى جيدا، ولكنى سألجأ إلى مثل شعبى ربما يجرح المسامع ولكنه يعبر تماماً عن المعنى الذى أريد الإشارة إليه، ألا ترون إلى الذين يصفون جهد بعض الصنّاع المهرة فيبلورون ذلك فى قولهم: «إنهم صنعوا من الفسيخ شرباتاً»!! هذا بالضبط هو ما لا أظن أن من حق النقد أن ينزلق إليه، فكما أن للشربات مذاقه وسحره فإن للفسيخ مذاقه وسحره، بل ربما إنكم تدركون أن الرغبة أو الشوق إلى الفسيخ ربما تفوق الرغبة والشوق إلى الشربات، فمن حيث الندرة فهذا أندر من ذاك، ومن حيث المذاق فإن لهذا جوا متكاملا متفردا متميزا موحيا، على حين أن الثانى أصبح بمثابة الشىء الروتينى الذى ربما يبدو وكأن تناوله لا يقدم ولا يؤخر.

إذن فمن التعسف أن نصور الفسيخ على أنه شربات، بينما طلاب الفسيخ

وراغبوه ومتمنوه أكثر بكثير من طلاب الشربات، ولست أريد أن أتطرق إلى أن أذكر أمثله على هذا الذى أقول، ولكنكم تعلمون كما أعلم أن العرض السريع (أو المذهبى أو الشللى) لبعض الأعمال الأدبية قد صورها على نحو أفقدها طلابها الحقيقيين، وإذا ببعض هؤلاء الطلاب الحقيقيين (أو المستهلكين الطبيعيين) يكتشفون بعد مدة أنهم لم يدركوا الطبيعة الحقيقية لهذا العمل الأدبى، وأن هذا لم يحدث إلا بسبب التصوير أو التكييف الذى قدم لهم عنه فى وقت صدوره.

ومما يؤسف له أن كثيرا مما يصور على أنه نقد ليس فى الحقيقة إلا كتابة من خارج الخارج، أى من دون أن يقرأ «الناقد» ما يكتب عنه، بل حتى من دون أن يطالع النص لمدة خمس دقائق فقط، بل إن بعضا من النقد ينقل عن بعض آخر ويصيبه تشوه النقل الذى نعرفه جيداً فى الدراسات الأكاديمية.

ولعل كتب السير الذاتية المعاصرة هى أكثر الكتب التى تعرضت لهذا التصوير الزائف، أو التصوير الغريب عن محتواها، فإن كثيرا من النقاد (أو العارضين بمعنى أدق) يأخذون منها فقرة أو فقرات ترضى رغبتهم فى الانتقام من شخص ما أو من توجه ما، ويظل الحديث عن هذه الفقرة بمثابة الجوهر الأساسى أو الكلى لما يسمى عرض الكتاب أو نقده بينما الفقرة موضوع الحديث لا تنقل من العمل الأصلى شيئا ذا بال، وليس لها بموضوعه الأصلى إلا أضعف صلة، بل ربما كانت مقحمة على نسيج النص الأصلى.

## روح القيم لا إطارات القوالب

**الملحوظة الرابعة** التى أحب لنا حين نكتب النقد أن ننتبه إليها هى: أن نبتعد عن التقليد الواضح فى ذات الوقت الذى نتمسك فيه بكل القيم التى أرساها كل من سبقونا من النقاد والمتذوقين.

ولست أستطيع أن أجد تعبيراً يوضح هذا المعنى خيرا من أن أقص عليكم قصة قد لا تخالونها حقيقية ولكنها بكل تأكيد قصة موضوعية، ذلك أن أحد هواة الشعر العربى ذهب إلى شاعر كبير يسأله النصح فنصحه بأن يحفظ عشرة آلاف بيت من الشعر، ثم يعود إليه بعد أن يحفظ هذا القدر، وبعد ثلاثة أعوام عاد إليه فقال له إن عليه - الآن - أن ينسى هذه العشرة آلاف بيت من الشعر حتى يمكن له أن يقول الشعر على نحو ما يرجو من شاعرية بارزة وأفق محلق.

وهذا هو ما ينبغى لنا أن نفعله فى تكويننا النقدى: أن نقرأ كل ما كتب من نقد بقدر الإمكان، ثم أن نحرص فيما نكتب على أن نستلهم روح وباطن ما قرأناه ودرسناه لا أن ننقل نصه وظاهره.

## توازى القيم لا توحدها

**الملحوظة الخامسة:** هى أن ندرك حدود قدرة أدواتنا على تحقيق ما هو مطلوب منها، فلا نزعم لهذه الأدوات قدرة خارقة، ولا ننتظر منها هذه القدرات الخارقة، ولا نلومها كذلك على أنها لم تمكنا من هذه القدرات، فنحن نصور أنفسنا على أنها أدركت ما لا سبيل إلى إدراكه من مرامى الكاتب أو الأديب أو الفنان، ونحن حين نفعل هذا نهين العقل على حين أننا فى ذات الوقت لا نكرم النص، وعندى أن الأولى من هذا أن نقول إننا لم نفهم ماذا يريد الأديب **أو الفنان، فلسنا ملزمين بأن نفهم كل شىء**، وإنما نحن ملزمون بأن نفهم ما هو **قابل للفهم، ونحن نلام حين لا نفهم** ما هو مفهوم، ولكن ليس هناك محل للوم إذا كان الأمر على هيئته التى يطالعنا بها غير مفهوم، وفضلاً عن هذا فإن هناك نوعا من التباين فى قدراتنا - كنقاد - على الفهم، ومن المهم أن ندرك أن هذا التباين لا يرتبط بالذكاء وحده، فلست أظن أنى أفهم كل ما يفهمه مَنْ هم أقل منى ذكاء، كما أنى لست أظن أنى لا أفهم كل ما لا يفهمه مَنْ هم أكثر

ذكاء منى، كأنى أريد أن أقول إن القدرة على الفهم ليست ذات علاقة طردية مع الذكاء، نعم. . . وليست كذلك ذات علاقة طردية مع الخبرة ولا مع الحس الأدبى، وإنما هناك عوامل أخرى كثيرة تؤثر فيها وتصوغها كالبيئة والمهنة والنشأة الأولى والخبرة الشخصية، وكل ما له علاقة بالثقافة العامة والخاصة للمتلقى أو الناقد.

ومن العجيب أن القدرات التى يعتمد عليها الناقد فى عمله ترتبط بجهاز واحد من أجهزة الجسم، وما يرتبط به من جهاز عصبى مركزى وحواس خاصة، وهذه الحواس تمثل فى حد ذاتها أجهزة متعددة ولكنها فى ارتباطها بالعقل تؤدى له وظيفة المستقبلات من ناحية، والمنفذات من ناحية أخرى، بعبارة أخرى فإن صادرات العقل وواردات تمر من خلال هذه الحواس وعبر الجهاز العصبى المركزى.

لهذا فإن النقد يحتاج قدرا لا بأس به وربما لا نهاية له من تسامى العقل، أو فلنقل إن النقد يتطلب أن يكون فى تكوينه أقرب إلى المعقولية المعتمدة على الحس، وذلك تمييزا عن المعقولية المعتمدة على الخيال.

وربما يحظى الناقد بقدر كبير من المعقولية ولكنه لا يبذل منها فى نقده ما هو كفيل بوصول نقده إلى الدرجة المطلوبة من السمو أو التسامى، وربما لا يحظى الناقد بالقدر المطلوب من هذه المعقولية ولكن رغبته فى التسامى وحرصه عليه يدفعه إلى استثمار ما هو متاح له من قدرة عقلية من أجل الوصول إلى ما تسمو إليه نفسه النبيلة المجاهدة من أجل التبرأ عن الهوى.

لعلكم أدركتم المعنى الذى أريد أن أقوله وهو أن النقد لا يعتمد على القدرات العقلية المتاحة فحسب، ولكنه يظل فى حاجة إلى وجود «إرادة الحق» أو «إرادة الخير» أو «إرادة الجمال» أو أية إرادة أخرى بما فيها ما يمكن أن تطلقوا عليه إرادة

المجاملة، فإذا هو - أى الناقد - أراد قيماً عليا فإن نقده يتسامى معها، وإذا هو أراد أهدافا أو أغراضا أخرى فإنه يأخذ نقده فى ذات الاتجاه.

ويجدر بنا ألا ننسى أن الإرادة فى حد ذاتها كفيلة بتعطيل العقل وبتعطيل الحواس، كما أن إرادة التعبير كفيلة بالتعبير عن النقيض بالنقيض، كما أن إرادة التفكير تتعطل إذا ما استهل صاحبها اللجوء إلى الأفكار الجاهزة.

وهكذا يمكن لنا أن ندرك مدى السطوة التى تتمتع بها الإرادة على الناقد وعلى إنتاجه، ومع هذا فإننا لا نستطيع أن ننكر أن الظروف الثقافية أو السياسية [أو فلنقل الميكيافيلية] كثيرا ما تفرض على الحياة أن ترتفع بقيمة الذين يعطلون إرادتهم، وأن تزرى وتحقر من قيمة الذين يحترمونها، بل إن الحياة نفسها كثيرا ما تنتصر للذين يريدون الشر، وتحول بين مريدى الخير وبين النجاح.. ولا يدفعنكم هذا إلى اليأس أو فقدان التوجه، فإن هذا كما تعلَمون وتعلمون من طبائع الأشياء، وقد علمنا التاريخ أن صلاة الحاكم أو صلاحه لا يعنى أن قراره صائب، كما لا تحول زندقته بينه وبين إدراك الصراع السياسى ولا يفيد منه على نحو ذكى.

## التوازن لا الأحادية

**الملحوظة السادسة :** هى أن نحرص فى نقدنا على تحقيق توازن "عبقرى" بين العناصر المختلفة المكونة له، وحتى أصور لكم هذه الملحوظة على نحو جيد فسابدأ بشئ هو أقرب ما يكون إلى التهويم حول معنى مستقر فى علوم البيولوجيا وهى العلوم الطبيعية الوحيدة التى قد تندرج مع علومكم تحت اسم العلوم الإنسانية، حتى إن أبيتم أنتم هذا أو أباه أصحاب هذه العلوم.. هذا المعنى الذى أريد لكم أن تتعمقوا فهمه هو مايدل عليه المعنى المتمثل فى مصطلح نقطة الاتزان أو التوازن.

أنتم تعلمون جميعا أننا إذا رسمنا منحنى للعلاقة بين شيئين قابلين للتغير، أى باصطلاح علماء الرياضيات إذا رسمنا علاقة بين متغيرين، فإننا نخصص لأولهما المنحنى الأفقى، ونخصص للثانى المنحنى الرأسى، ونرسم العلاقة على هيئة منحنى يتكون من النقاط المعبرة عن طبيعة العلاقة بين المتغيرين عند أى تغير فى أحدهما. وتعلمون أيضا أن هذه العلاقة قد تتزايد وقد تتناقص. . ولكنها فى الأغلب الأعم لا تمضى على أى من هذين النوعين، وإنما تتأرجح بين الزيادة وبين النقصان!! وفى نقاط كثيرة وفى مواضع كثيرة لا تكون العلاقة محققة لما نرجوه منها. . ولكنها أيضا قد تحقق ما نؤمله فى منطقة معينة ومحددة تماما. . فإذا فكرنا فى الأمور بطريقة عكسية تراجعية وأخذنا هذه المنطقة على أنها المستهدف وحددنا من خلالها قيمة كل من المتغيرين، فنحن نكون قد وصلنا إلى نقطة الاتزان.

دعونا من خلال هذا الفهم الناشئ عن تصور هذه العلاقات الرياضية نتأمل صياغة النقد فيما نصادف من أعمال نقدية. . ودعونا نختزل المتغيرات المكونة لهذه العلاقة فى متغيرين وحيدين هما العلم والفن. . هل يمكن تحقيق نقد نموذجى إذا خصصنا للعلم ٧٠٪ وخصصنا للفن ٣٠٪، أم أن هذا يتطلب ٦٠٪ للفن و٤٠٪ للعلم، أو ٨٠٪ للفن و٢٠٪ للعلم، و ٥٠٪ لكل منهما. . إلخ هذه الاحتمالات التى لا تنتهى!! هل يمكن الوصول إلى «تقدير كميات» ثابت يمكن أن يكون بمثابة سر الصنعة فى صياغة النقد؟

ها أنتم ترون أن النقطة المثلى نفسها وهى تكاد تمثل سرا لا يمكن لأى تحليل رياضى أن يصل إليه. . إلا أن يكون الحصول على هدى أو ضوء من النص المنقود ذاته. . أى من موضوع النقد. . وليس هذا بالأمر العجيب ولا الغريب ولا هو من معجزات النقد ولا من معجزات الأدب، إنما هى طبائع الأشياء التى خلقها وأبدعها خالق قادر جعل لكل منها خصائصه المميزة التى تميزه عن غيره

من النظائر، وعلى سبيل المثال فقد أكون بحاجة إلى أن أذكركم بأن نقطة الغليان وهي إحدى الخصائص الفيزيائية المميزة نفسها تختلف من سائل إلى سائل، وتختلف كذلك تبعا لارتفاعنا عن مستوى سطح البحر.

هل وجدنا الآن مكانا للموهبة وللخبرة بين مقومات النقد؟

أم أنكم لازلتم تفضلون كما أفضل أن تضعوا النقد كله - كما أفعل - فيما بين الجناحين الممتدين للنقد الإبداعي والنقد المنهجي.

## الدلالة لا الظاهر

**الملحوظة السابعة:** تتعلق بضرورة تأهيل أنفسنا بقدر ضخم وعميق وممتد من المعرفة باللغة ومعانيها وبنائها قبل أن ننطلق إلى تسجيل نقدنا على نحو مكتوب وقابل للقراءة، ولايظنن أحدكم أني أضع بهذا عقبة أمام بدء نشاطكم النقدي ولكني - في الحقيقة - لاأهدف إلا إلى أن أستحثكم على تقوية معرفتكم باللغة ودلالتها قبل أي شيء، ذلك أن فهم اللغة ودلالتها بكل ما تعنيه هذه العبارة يمثل الركن الركين في النقد، وبدون هذا الركن يفقد النقد شيئا لايعوض.

هل تأذنون لي الآن أن أنتقل بكم إلى نقطة متقدمة من فهم طبيعة النقد ودوره حين أتأمل معكم محوراً من أهم المحاور المؤثرة في صياغة الرؤية النقدية.. ولن أطيل عليكم وانما سأكتفي بأن أشير إشارة سريعة إلى حديث عابر عن مدى تقدير علماء اللغة والأدب للمصطلح الذي صاغه مالينوفسكي Context of Stituation: وهو المصطلح الذي يشير إلى دراسة دلالات الألفاظ من حيث تتنوع دلالاتها تبعا لموقعها من العبارات المختلفة.. وربما توافقون حضراتكم القائلين بأن البلاغيين العرب قد سبقوا إلى صياغة التعبير عن ذلك المعنى بزمن

بعيد وربما قبل مالينوفسكى بأكثر من عشرة قرون، حين قالوا «لكل مقام مقال»، و«لكل كلمة مع صاحبتها مقام».

وها أنتم ترون ثلاث كلمات تتطابق كتابتنا لها إذا كتبناها بالحروف العربية . . فهى جميعا «كان» . . ولكن هذه الكلمة تعنى فى اللغة العربية التعبير عن الفعل الذى وقع فى الماضى . . وفى اللغة الإنجليزية تعنى التعبير عن الاستطاعة، وفى اللغة الفرنسية تعنى اسم مدينة شهيرة يعقد فيها المهرجان السينمائى الشهير، وإن اختلف نطقها بالطبع عن مثيلتيها فى الكتابة (العربية والإنجليزية)، ولن نعدم لهذه الكلمة مدلولات مختلفة فى كل لغة تقابلنا فهى كلمة من ثلاثة حروف أو من حرفين صائتين بينهما صامت.

بل إن الكلمة الواحدة تتعدد معانيها فى اللغة الواحدة، وهذا أمر مفهوم وليس فى حاجة إلى كثير من الأمثلة.

ثم دعونا نخطو خطوة ثالثة لنجد أن الكلمة الواحدة ذات المعنى المحدد تعنى تبعا لمدلول الكلام عدة معانى مختلفة تماما . . خذوا مثلا كلمة ككلمة «الخليفة» بما تعنيه من معنى واضح لنا جميعا . . ها أنتم ترون آية من آيات القرآن الكريم تتحدث عن آدم وذريته، أى عن الجنس البشرى على أنهم خليفة الله فى الأرض: «**إنى جاعلك فى الأرض خليفة**»، وها أنتم تعرفون تمام المعرفة أن الخليفة يطلق على الواحد من أولئك الراشدين الأخيار الذين خلفوا رسول الله صلى الله عليه وسلم . . ثم ها أنتم تدركون أيضا أن لقب «الخليفة» فى بلاد من ذوات الضرائح مثل مدينة طنطا يعنى ذلك الرجل من تلك الأسرة المسئولة عن المهام المتعلقة بالضريح الكبير والاحتفال بمولده . . ثم أنتم تدركون أيضا ما نقصده بقولنا: إن فلانا خليفة فلان!! أى أنه يمضى على نهجه، أو أنه هو الذى خلفه فى المنصب . . . إلخ.

إذا استطعنا أن ندرك من حقائق علم الدلالة كل هذه المستويات المختلفة للدلالات وأظنكم تدرسون هذه المعانى لطلابكم بسهولة واقتدار، فليس بالصعب علينا أن نتأمل عبارة واحدة هى نفسها ذات العبارة بكل ما فيها من ألفاظ وتراكيب وترتيب وبناء وقد أعطت كثيرا من المعانى المختلفة تماما حين وضعت فى أنسجة مختلفة تماما من العبارات الأكبر.

وإذا تمكنا من أن نتجاوز ما يطلق عليه اسم المعنى الحرفى الذى أمامنا إلى معنى أعمق منه مهما تكن درجة هذا العمق، ومهما يكن صواب هذا التعمق، فإننا نكون قد نجحنا فى أن نخطو خطوة صائبة من خطوات النقد.

لعلكم تدركون الآن أننى أريد أن أقول **إن فهم اللغة ودلالتها ضرورة أساسية للنقد**، وأنه من دون أن نفهم الدلالات التى للألفاظ والعبارات فيما نعالج من نصوص، فإنه يستحيل علينا أن نمضى إلى نقد صائب تماما مهما أوتينا من وسائل نقدية كفيلة بتحقيق النجاح فى النقد.

ومع هذا كله فإن فى وسع الناقد المتمكن من أساليب النقد أن يصل إلى نقد ممتاز يلقى إعجاب قرائه وزملائه جميعا، بينما هو قد أخطأ تماما فى فهمه للنص إلى الحد الذى يضحك منه المطالعون للنقد الذى سجله وهم يضحكون لأنهم يعرفون حقيقة المدلول الذى غاب عن الناقد، ولم يكن للناقد ذنب فيه ومع هذا فإنه ليس له عذر فيه أيضا، كأنما الذنب لا يزول بالاعتذار ولا الاعتذار يغنى عن الذنب، الموقف عندئذ شبيه بما حدث مع طبيب نفسانى أمريكى كبير زار مستشفى قصر العينى (كلية طب جامعة القاهرة)، وبينما هو يتجول مع العميد والأساتذة عند غروب الشمس لمح أحد المرضى يتمشى بين الحدائق وقد ارتدى بيجامة فما كان من الأستاذ إلا أن صاح معلنا اكتشافه لحالة من حالات السير فى أثناء النوم. بينما كانت المسألة فى منتهى البساطة، وهى كما تعلمون جميعا لا

تعدو تلك النزهة اليومية التى تسعد كل مريض من هؤلاء البسطاء الذين هم فخورون بتلك البيجامة التى هى أغلى ما يملك من ثياب.

فأنتم ترون أن كل الملابسات والظروف التى دفعت الأستاذ النفسانى الكبير كانت مؤهلة لحكمه أو تشخصيه، وأنه فيما أوتى من علم ومن معطيات، لم يجاوز النجاح والصواب والتشخيص الدقيق فيما تعلم وعلم، ولكنه لم يصل إلى الصواب لسبب واحد وهو إغفاله ما قد يسمى بالمقام أو ما قد يسمى بـ«Context of Stituation».

## العدل أقرب منالا من الحق

**الملحوظة الثامنة :** ترتبط بعبارة لن أسأم من ترديدها، وهى أن النقد فى أحكامه شيء قريب تماما من فكرة المتوسط الحسابى. . أنتم جميعا تعلمون أننا إذا أردنا أن نأخذ متوسط عدد الحاضرين يوميا فى هذه القاعة من خلال حساب أعداد الحاضرين فى الأيام الثلاثة الماضية، فسوف نجد أن هذا المتوسط يساوى ٢٢ + ٢٠ + ٢٣ على ٣، أى يساوى ٦٦ , ٢١٪. . أنتم تعلمون أنه يستحيل أن يكون عدد الحاضرين ٦٦ , ٢١٪ (إلا إذا كان المعنى كوميديا رمزيا يتعلق بحضور الإنسان بينما عقله غائب مثلا عن الحضور ويرتبط بأننا اعتبرنا أن الإنسان الحاضر بينما عقله غائب يساوى ثلثى إنسان). . مع هذا فإن المتوسط الحسابى يظل يتمتع بالاحترام الدائم لتعبيره القريب عن الحقيقة فى أضبط صورها!

ومع أن المتوسط الحسابى قد لا يمثل الحقيقة أبدا إلا أنه يظل مع ذلك بمثابة أصدق تعبير عن الحقيقة.

وهذا هو الوضع النموذجى الذى يطلب من النقد أن يكون أصدق ما يمكن -

أن يكون ـ فى التعبير عن قيمة هذا العمل . . لأنه لا سبيل إلى الصدق المطلق .

لا أحب أن أفيض فى الحديث عن معنى القيم النسبية والقيم المطلقة ، ولا فى الحديث الذى قد يحلو لكم جميعا أن ترددوه وأنتم توشونه بظلال من الأسف على الظروف التى جعلت بحوثكم فى العلوم الإنسانية والاجتماعية تفتقد بعض الشىء إلى دقة الحقائق على نحو ما هى متوافرة فى العلوم الطبيعية . . ولكنى مع هذا سأذكركم بمعنيين واضحين فى هذا المجال . .

الأول هو الفرق بين الحق والعدل . . فالحق هو تلك القيمة المطلقة التى لا سبيل إلى انتقاصها أبدا . . الحق حق والباطل باطل . .

أما العدل فهو القيمة التى بمقتضاها نتمكن من إعطاء أصحاب الحقوق حقوقهم فى ظل تنسيق كفيل بالحفاظ على حقوق الآخرين فى ذات الوقت وذلك من أجل أمن اجتماعى كفيل باستقرار المجتمع . . قد يبتعد بنا العدل عن الحق ، ولكنه لا يبتعد إلا ليحقق أو يحق حقا آخر هو الأولى بالوجود أو الأقدر على الوجود .

ألا تتذكرون حضراتكم تلك العبارة التى نتقبلها ونكررها فنقول إن المساواة فى الظلم عدل ! !

هل يستطيع أحد منا جميعا أن يتجرأ ليقول إن المساواة فى الظلم حق؟ !

لا أظن . . ومع هذا فإننا جميعا نوافق تمام الموافقة على أن المساواة فى الظلم عدل !

تذكروا حضراتكم أيها السادة والسيدات أنه إذا كان لكم أن تتغيّوا قيمة عليا من القيمتين فى قيمكم النقدية ، فإنه لا سبيل أمامكم إلا أن تتغيّوا العدل لا

الحق. . لأنه لا يمكن لكم أن تتركوا الممكن من أجل المستحيل الذى لن تطيقوه ولن تحققوه أيضا.

أما المعنى الثانى الذى أود أن أشير لكم إليه فهو الفارق بين المقاييس والمعايير، ولن أثقل عليكم بكثير من مصطلحات العلوم الطبيعية، ولكنى سأمضى بكم مباشرة إلى مثل حى. . أنتم تعلمون أن هذا المتر الذى عند الترزى وعند بائع القماش شىء ثابت المقدار. . ولكنكم قد تتساءلون ماذا يحدث إذا اختلف اثنان من هؤلاء وكانت نقطة الخلاف: أى المترين أكثر انضباطا؟؟ إلى مَنْ يحتكمون؟

أنتم تعلمون أن نفس القصة قد تحدث أيضا فى وحدات قياس الكتلة أى الكيلوجرامات. . هل يجوز أن يختلف ذلك الكيلوجرام الذى عند تاجر التجزئة عن ذلك الذى عند تاجر الجملة؟

لعلكم تعرفون جميعا أن هناك مصلحة لدمغ الموازين والمكاييل تتولى إعادة اختبار هذه المقاييس من آن لآخر للتأكد من مطابقة هذه المقاييس للمقاييس الأصلية.

لعلكم تتساءلون بعد هذا: هل هناك متر أصلى؟ نعم هناك متر أصلى. . إنه محفوظ فى ظروف محددة تماما فى متحف فى مدينة سيفر بالقرب من باريس، وتعريف المتر فى وحدات القياس الدولية هو أنه ذلك الطول من مادة معينة فى درجة حرارة معينة. . إلخ، وهو تعريف معقد جدا يصعب على غير الفيزيائيين حفظ مفرداته، ولو سمعتموه على حقيقته لكفرتم بالمتر تماما. . وهكذا يعرف الجرام.

لا مجال إذن على الإطلاق لأن يحدث اختلاف فى المقاييس، فإذا حدث فإنه

لن يعدو انحرافا ضئيل الشأن عن قيمة واضحة محددة ثابتة .

أما المعايير فلها قصة أخرى . . إنها مقاييس نسبية ( تذكروا حضراتكم القيم المطلقة والقيم النسبية) نصنعها أو نصفها ولنا أن نطورها ونحورها من دون أن نخل بالحقوق الأخرى أو القيم الأخرى . . وكلما ابتعدنا عن القيم المطلقة فى معاييرنا فقدت هذه المعايير قيمتها ، وكلما اقتربنا بها من المقاييس وطبائعها زاد الاحترام الذى لهذه المعايير حتى يميل الآخرون إلى أن يعتبروا هذه المعايير أو ينظروا إليها على أنها من المقاييس لا من المعايير . . تماما كما يتاح للعدل أن يصبح وكأنه هو الحق . . ومع هذا فإن من المعايير ما يكون فى نظر بعضنا ظالما أشد الظلم مجحفا أشد الإجحاف . . ولكننا إذا أحسنا التصرف من خلاله وساوينا بين النصوص المختلفة فى إخضاعها له وصلنا فى النهاية إلى نقد ذى معنى حتى وإن لم يكن هو النقد الحق ! !

لأن المساواة فى الظلم ـ كما اتفقنا ـ عدل وإن لم تكن حقاً .

□

أظنكم بعد هذه الملحوظات السبعة فى حاجة إلى أن تستمعوا منى إلى الإجابة على السؤال الذى تردد فى الطرقات قبل أن نبدأ هذا اللقاء : ماهى مكانة العروض الصحفية من النقد ، وهل يكفى أن نعرف بالعمل دون أن ننطلق إلى تقييمه ؟ وجوابى على هذا صريح ومباشر وهو أن أولى صور النقد أو وظائفه – على ما أعتقد الآن وعلى ما اعتقدت من قبل – هو التعريف ، بل ربما كان النقد فى النهاية لا يستهدف إلا التعريف ، سواء التعريف بالعمل أو بالقدرات التى فيه ، أو التعريف بما ينبغى لقارئ النقد أن ينميه فى ذوقه وثقافته حتى يصبح قادرا على فهم أكثر للعمل الأدبى أو الفنى الذى يتلقاه أو يصادفه . بل إن النقد فى حقيقته ليس إلا وسيلة متقدمة وأكثر رقيا وتعقيدا لتوصيل المعرفة إلى متلقيها

على نحو أكثر إحاطة وأعمق فكرا إذ تتناولها يد أخرى غير اليد التى أنتجتها فتضيف إليها طبقة جديدة من المعرفة التى يستفيد منها المتلقى النهائى، وربما وجد المتلقى النهائى أنه أحس بما أحس به الناقد، أو شعر بما شعر به، أو فكر فيما فكر فيه، أو تردد فيما تردد فيه، أو جال بخاطره ما جال بخاطره، أو تمنى ما تمناه، أو ترجى ما ترجاه، أو استنكر ما استنكره، أو استهجن ما استهجنه، وربما وجد المتلقى النهائى الناقد وقد صاغ له تعبيرا جميلا أو دقيقا عن معنى مر بخاطره أو فكر فيه أو حام حوله من دون أن يصل إلى دقة الناقد ومهارته وخبرته وقدرته أو شاعريته فى التعبير عنه، وربما لفت الناقد نظر المتلقى إلى ما لم يكن قادراً على الالتفات إليه من المرة الأولى للتلقى، وربما استطاع الناقد أن يبلور للمتلقى فكرة عن مكانة العمل الفنى أو الأدبى من الأعمال المناظرة، وعندئذ يستطيع المتلقى أن يحيط علما بصورة الفنون على نحو ما هى متدرجة أو على نحو ما هى محيطة بالمحاولات الفنية التى تدور فى نطاق من نطاقات تناول الفن على سبيل المثال.

بل إن الناقد الحق قادر على أن يصحح للمتلقى الانطباعات الأولية أو الابتدائية التى كونها عن العمل الفنى الذى أمامه، وقادر أيضا على أن يمكن المتلقى من القدرة على تفسير الأحداث بأكثر من تفسير حين يجد نفسه مقتنعا بما قدمه الناقد وبنفس الدرجة مقتنعا بما توصل إليه هو نفسه من تفسير قبل أن يقرأ أو يتلقى ما كتبه الناقد.

كأنكم ترونني الآن أشبه ما أكون بمن يتحدث عن أداء شاعر وعما يفعله الشاعر فيما يراه وينقله برؤيته هو وصياغته هو فيما ينظم من شعر، ولست أظنكم مبالغين ولا متطرفين فيما فهمتم من حديثى، فجوهر رأيى أن الناقد يفعل بالأدب ما يفعله الشاعر بالطبيعة تماماً بتمام.

وفى كل هذه التفصيلات التى ذكرتها منذ قليل فإن النقد الحقيقى قادر على أن يقوم بكل الوظائف التى يقوم بها الإبداع، سواء فى ذلك الوظائف الجمالية أو القيمية أو التربوية أو المعرفية، وربما يتفوق النقد الحقيقى الفذ فى قدرته على القيام بهذه الوظائف على الأدب الفذ، بيد أنه فى جميع الأحوال يضيف إلى الأدب والفن ولا ينتقص منهما.

ومع هذا كله فإن النقد بالإضافة إلى هذه الوظيفة النبيلة الجميلة قادر على أن يقوم بالوظيفة التى لن نسميها الآن، لكننا سنبدأ بوصفها بأنها الوظيفة التى يعشقها طلاب الثقافة المصرية المعاصرة من الذين يميلون إلى المذهبية الواضحة ويتخذونها سلاحاً يحافظون بها على موقف متقدم وموقع عال ينظرون منه - فى أثناء المناقشات - إلى الآخرين - أيا كانوا - وكأنهم دونهم، ويعتبرون هذا كافيا لهم وجامعا بينهم.

وربما نبسط القول فنقول إن هذه الوظيفة هى وظيفة التصنيف الأيديولوجى، وهى وظيفة من الوظائف التى يقدر النقد على أدائها بسهولة، بيد أن اقتصاره فى أدائه على القيام بهذه الوظيفة - وقد حدث - كفيل بأن يمثل مأساة كبرى تصيب الأدب والفن والنقد نفسه فى مقتل، ولست أظن أن أحدا من المثقفين المصريين جميعا يتقبل نتيجة نهائية لقصر النقد على مهمة التوظيف الأيديولوجى!!

وليس سرا أن هذا التوصيف الأيديولوجى مرض يتنامى فى خطورته حتى يصبح سائداً ومتسيداً لقلم مَنْ يأخذون به، فإذا هم لا ينظرون إلى أى عمل إلا من منظار ضيق جدا ذى عدسة وحيدة الوظيفة، فإذا كان صاحب العمل من أنصار الأيديولوجية التى ينتصرون لها فله أن ينال من الترحيب والثناء والتقريظ بقدر انتمائه الأيديولوجى، وإذا لم يكن من هؤلاء فلابد من تجاهله

تماما، أما إذا كان قد حقق وجودا من قبل فلابد من محاولة هدمه والهجوم عليه، وتلويث أدواته بتهم لا نهاية لها، ثم السخرية من كل ما قدم، والغمز واللمز فى أغراضه وفى غير أغراضه.

وهكذا تتوافر لبعض النقاد الصحفيين من ذوى الميول الأيديولوجية قدرة رائعة «لكنها مكشوفة» على إظهار قمة العظمة «الكاذبة» فى الحكم على الأمور. فهم لا يمدحون كل شىء، ولا يهاجمون كل شىء، ولا يتجاهلون كل شىء، وإنما هم يوزعون هذه المواقف الثلاثة بقسطاس معروف يزين للقارئ خالى الذهن أنهم قضاة عادلون متزنون: يمدحون ويهاجمون ويتجاهلون تبعا لقيمة العمل، بينما حقيقة الأمر أنهم يفعلون هذا بمنطق عنصرى بحت يكفيهم فيه اسم صاحب العمل أو اسم من أوصى على العمل إيجابا أو سلبا.

ومن نعم الله الكبرى ومن حسن الحظ أن غالبية المثقفين المصريين يدركون حقيقة هذه الأمور، بل يدركون تفصيلاتها بنسبة كبيرة جدا، وهم لا يتوقفون عند المدح، ولا عند الهجاء، ولا عند التجاهل، وإنما يأخذون مما يطالعون ما توحى به معرفتهم المسبقة، فإذا رأوا هجوما أدركوا أن صاحب العمل ليس من أيديولوجية «صاحب» الصفحة الأدبية، وإذا رأوا مديحا لقلم ناشئ أدركوا أن صاحب القلم الجديد قد دشن نفسه فى معسكر القوى المنادية بالصراع الطبقى والواصفة نفسها بأنها القوى المحبة للسلام.. وهكذا.

□

على أنى بعد كل هذه المناقشات والملاحظات والإجابات أجد نفسى مضطرا إلى أن ألخص لكم سر نجاح الناقد فى ممارسته لنقده، وهو موضوع أحد الأسئلة التى طرحتموها علىّ، ولست أظن نفسى قادرا على أن أدعى أنى كفيل لكم بالإبانة عن هذا السر، ومع هذا فإن من واجبى ألا أبخل عليكم بمعتقدى فى هذا

الموضوع، وخلاصة القول إن هذا السر يتمثل فى أربعة عناصر أساسية :

**العنصر الأول :** أن يبحث الناقد فيما يعالجه من أدب أو فن أو تاريخ عن عوامل التميز فى العمل الذى أمامه مهما كان شأن هذه العوامل أو قدرها ضئيلا، فإذا لم يجد هذه العوامل فإن عليه أن يعيد البحث، فإذا لم يجد هذه العوامل فإن عليه أن يبحث للمرة الثالثة، فإن فشل فإن عليه أن يبتعد بعض الوقت عن العمل ويعود إليه ليبحث عما يمكن أن يكون عاملا من عوامل التميز. وهكذا فإذا فشل فى كل محاولاته فإن عليه أن يبدأ التفكير فى الأسباب التى دفعت إلى انعدام التميز، ولا يعنى هذا أن يؤجل التفكير فى هذه الأسباب إلى المرحلة الخامسة من التفكير، بل ربما إنه يكتشفها منذ القراءة الأولى أو المشاهدة الأولى ويدرك بكل تأكيد أن انعدام التميز لم يأت إلا نتيجة التقليد وأن العمل فشل فى التقليد أو نجح فيه على نحو آخر، أو أنه طور أو أضاف أو قدم وأخر، وهنا يجد الناقد نفسه يمارس ما نسميه الموازنة (بين الأدباء فى نفس اللغة) أو الأدب المقارن (بين الأدباء والفنانين من لغات أخرى)، ويأتى هذا كنتيجة طبيعية للبحث عن عوامل التميز، وينبغى أن يوطن الناقد نفسه على أن الأعمال الأدبية وكذلك الأدباء أنفسهم ربما يتشابهون ويتطابقون ويتماثلون ويتناظرون ولكنهم مع هذا يظلون بشرا وفى كل واحد منهم بصمة إصبع خاصة به تميزه عن غيره من البشر، وهكذا أعمالهم الأدبية، ولهذا فلابد أن يدرب الناقد حواسه وعقله على إدراك هذا التمايز الأكيد والتعبير عنه.

وفى عقيدتى أن البحث عن «التميز» كفيل بالكشف عن الشخصية وراء كل عمل أدبى أو فنى أو تاريخى، مهما كان أمر هذا التميز ضئيلا على نحو ما ذكرت من قبل، وبوسع الناقد القدير أن ينطلق من عناصر ضيئلة إلى آفاق رحبة للنقد الرفيع.

**العنصر الثانى :** هو أن يحترم الناقد جهد المبدع مهما بدا له من ضآلة قدر هذا الجهد، أو من ضلاله للطريق الصائب، وبوسع الناقد الذكى أن يكتشف فى كل ضلال رغبة فى الهداية، وفى كل خطأ رغبة فى الصواب، وفى كل تحول تحولا آخر سابقا عليه، وإذا ما استطاع الناقد أن يروض نفسه على احترام جهد الآخرين، فإنه قادر حتى على الهجوم القاسى عليهم إذا أراد، لأنه يستطيع عندئذ أن يصور مدى نجاحهم لو أنهم (على سبيل المثال) سلكوا نفس الطريق فى الاتجاه المعاكس، كما أنه يستطيع بكل لباقة أن يصور مدى النجاح الذى افتقدوه وعندئذ يدرك القارئ بطريقة استنتاجية مدى الفشل الذى أحرزوه . . وهكذا.

كذلك فإن فى وسع الناقد أن يصور ضآلة الجهد وأن يصور الأسباب التى دفعت المبدع إلى ضآلة **الجهد هذه، وبهذا فإنه بطريقة** غير مباشرة يوحى بكل وضوح بمدى **استخفاف المبدع بإبداع نفسه وبتلقى قرائه** لإنتاجه*.

**العنصر الثالث :** هو أن يعتبر الناقد نفسه فى مرتبة أعلى من مرتبة المدرس ومن مرتبة مقدر الدرجات فى الامتحانات العامة، ، وفى ذات الوقت وبالموازاة لهذا الاعتبار فإن عليه من ناحية أخرى ألا يعتبر نفسه فى مرتبة أعلى من مرتبة الإبداع نفسه، فالمدرس يصحح للطالب أخطاءه فى نفس الكراسة، ويطلعه على هذه الأخطاء، ومقدر الدرجات لا يعنى بتصحيح الأخطاء ولكنه يقدر ما يستحق الطالب من تقدير بطريقة رقمية، وليست هذه أو تلك وظيفة الناقد، وإن كان هذا لا يمنع أنها تمثل بعض البعض فى وظيفة الناقد، **فمن واجبه** - ولا نقول **من حقه** - أن يشير إلى الأخطاء، **ومن حقه** - ولا نقول **من واجبه** - أن يقدر قيمة الأعمال بطريقة رقمية عشرية ومئوية، لكن هذا يأتى كعملية جزئية ضمن عملية أكبر بكثير من مجرد التصحيح وإعطاء الدرجات، ولهذا فإن الناس قد يستمتعون بقراءة ناقد يحصى على المبدع أخطاءه ويخرج من هذه الأخطاء بحكم عام أو خاص، ولكن هذه المحاولة النقدية تظل تسبح فى إطار

من عملية تصحيح الكراسة ليس إلا، ومجمل القول أن عملية تصويب الأخطاء ليست إلا نواة من نواة ذرة النقد، ولكنها مجرد نواة لم تصل بعد إلي أن تكون ذرة، ولا أن تكون جزىء عنصر.

على أن هذا المعنى ليس وحده هو الذى أريد إيضاحه، إنما ينبغى للناقد أن ينظر إلى وظيفته من بداية أخرى غير بداية اكتشاف الأخطاء وتصحيحها، أى أن ينطلق من مفهوم آخر للعلاقة بينه وبين العمل الإبداعى من ناحية، والمبدع من ناحية أخرى. . وأظنكم تريدون الآن أن تقولوا إننى ألف وأدور وأناور كى أقول إن هذه العلاقة لا يمكن أن تكون «سلطوية»، وإذا أردتم أن تبلوروا وجهة نظرى فى هذه الجملة أو العبارة فإنى لا أمانع.

**العنصر الرابع:** والأهم من هذا كله، وربما هو أهم ما فى هذه المحاضرة، هو أن يدرك الناقد مدى مسئوليته عن ذوق الأمة والجماعة التى ينتمى إليها، فكما أن الشرطة تعنى بالحفاظ على الأمن، وكما أن القضاء يعنى بالحفاظ على العدالة، وكما أن الصحافة تعنى بإتاحة الحقيقة مهما يكن أمرها، وكما أن الدين يعنى بالحفاظ على الأخلاق العامة والخاصة، فإن «الناقد» فى البنيان الحضارى هو المسئول الأول عن **الذوق**.

ورأيى وقد أكون مخطأ أن «النقد» عملية كفاح انسانية من أجل «الذوق»، وأن الناقد **الأول فى وطن من الأوطان لابد أن** يمثل سلطة معنوية فيما يتعلق بذوق **الوطن على نحو ما نجد من سلطة** الببليوجرافى الأول فى الولايات المتحدة أو **الجراح العمومى فى الولايات المتحدة** أيضاً.

وإذا رأيتم أمة قد انحط ذوقها فاعلموا أن نقادها [ فى الفترة السابقة على الفترة التى تعيشها ] قد قصروا فى أداء وظائفهم، وربما يبدى هؤلاء النقاد المقصرون عذرا أمام محكمة التاريخ، وربما تتقبل المحكمة العذر فتمنحهم نوعا

من أنواع الرأفة ، ولكن هذا لا يخلصهم من المسئولية عن فساد الذوق، وربما - وهذا وارد - أن الظروف السياسية كانت هى التى حالت بينهم وبين أداء وظائفهم، فهى المسئولة الأولى عن فساد الذوق، ولكن هذا لا يمنع من القول بأن أداتها فى إفساد الذوق لم تكن إلا تقييد النقاد، ولسنا نستطيع أن نطلب من النقاد أن يستشهدوا من أجل النقد ولا من أجل الذوق، فهذا خارج عن حدود العقل والمعقولية، وبخاصة أن «الذوق» يبدو لكثير من البشر ومنهم كثير من الحكام وكثير من السياسيين وكأنه شيء خارج «حقوق الإنسان» الأساسية، ويتكرس هذا المفهوم فى ظل انحطاط الذوق نفسه، فكأن الذوق هو وحده الكفيل بتوليد الذوق، وهذه حقيقة لاشك فيها، لكننا نستطيع أيضاً أن ننبه الدول إلى أنها بتقييد حرية وحركة وقلم النقاد ، أو بتقييد بعض هذا تنحط بالذوق مع ما يستتبع هذا من انحطاط الحضارة، ومع هذا فإن الدول التى تدرك هذا تدركه بالسليقة، على حين أن الدول التى تدرك هذا بالقراءة تتغاضى عنه بالإهمال. ولله الأمر من قبل ومن بعد.

# الباب الثانى

# اللغة وآفاق عصر المعلومات

# الأساليب الأدبية : هل يضيف إليها الكمبيوتر ؟

إذا كانت الحضارة الراهنة تمضى أسرع من الصوت فى الارتفاع بالمستوى الدقيق لكل أداء مهنى فى كل المهام والوظائف المرتبطة بالعلوم التطبيقية، فإنها لا تغفل اللغة والأدب فى الاهتمام بهما حتى وإن ظننا أنها تغفلهما، والذين يطالعون اللغات الحية اليوم يجدون أهلها وهم يطورورن فيها تطويرات جذرية تكاد توحى لنا أن البنية الأساسية لكل لغة من هذه اللغات توشك أن تتطور تطوراً يعيد تركيب صورتها وقدرة هذه الصورة على أداء الوظيفة اللغوية.

ولا يعجبن المرء من أن يجد الكمبيوتر وهو يتعامل مع اللغة تعاملاً حياً خصباً ينهى به - على نحو أو آخر - عدداً من الصعوبات التى خلقها التعامل المنطقى القاصر مع اللغة طوال قرون كثيرة مضت.

ولا يقف تعامل الكمبيوتر على اللغة عند الحدود التى يمارس بها سطوته الفكرية فى لغة ما، ذلك أن الأسلوب الذى يمارسه الكمبيوتر مع أية لغة قابل للانتقال والتطبيق تلقائيا فى اللغات الأخرى، وذلك لسبب بسيط وهو أن الأمر يتعلق بالمنهج بنسبة مائة فى المائة، ولا يتعلق بالموضوع إلا على أنه مستهلك أو مستخدم لأداء المنهج فحسب، والأمر فى هذا شبيه ببائع الحلوى الجميلة لا

يضع فى حسبانه مَنْ ذا الذى سيشتريها ومن ذا الذى سيستهلكها أو من ذا الذى سيهديها أو من ذا الذى ستهدى إليه، وربما استهلكها فى النهاية عدوان. . أو صديقان. . أو زوجان.

و يمكن القول بان هناك خطوطا شعرية دقيقة من تطوير تطبيقات البرمجيات بحيث تحتوى على وسائل كفيلة بالارتفاع بمستوى الأداء فى النصوص المكتوبة فى الأدب والنقد والدراسات الأدبية على وجه العموم وعلى وجه الخصوص أيضاً. وذلك من خلال عمليات «معلوماتية ذكية» تقوم بها أجهزة الحاسب الآلى فى وقت متزامن مع نسخ النص على جهاز الحاسب الشخصى، وسنعرض فى هذا المقال لبعض التصورات التى يمكن عاجلا أو آجلا - ترجمتها إلى حقائق ـ ووظائف ـ كمبيوترية.

وليس من الصعب أن نتأمل فيما يفعله الكمبيوتر من تدقيق النصوص لغوياً وكيف أمكن تطوير برامج اللغة من برامج فاحصة للنص بعد كتابته إلى برامج تلقائية التصحيح متزامنة فى تصحيحها (أو تصويبها) مع زمن كتابة النص. بل كيف أمكن تطوير هذه البرامج لتقوم بوظائف التصحيح المطبعى (أى تصحيح الأخطاء المطبعية) إضافة إلى تصحيح الأخطاء الإملائية إضافة إلى تصحيح بعض الأخطاء النحوية، وليس من المستبعد أن يتم تطوير برامج لتصحيح الأخطاء الأسلوبية والبلاغية والبيانية إذا ما نحن استطعنا تطوير معاجمنا اللغوية وتقديم دراسات تطبيقية كافية لصياغة لغة سليمة منزهة عن الخلط فى استعمال المفردات.

على سبيل المثال فإن برامج تدقيق النصوص كفيلة بأن تكتشف خطأ الكاتب حين يريد أن يعبر عن «الشعور» فإذا هو يعبر عنه بلفظ «الحس»، ولن يكون صعبا على هذه البرامج أن تكتشف **أى اللفظين أولى** بالاستعمال إذا ما بحثت فى النص عن طبيعة أو ماهية الأداة العصبية التى تمكن صاحب النص من أن

يصل بها إلى استنتاجه العقلى، فإذا كان الأمر متعلقاً بأمور حسية كان هناك مبرر لاستخدام لفظ الحس، وإذا كان الأمر متعلقاً بانطباع نفسى توجه برنامج التدقيق تلقائيا إلى الإشارة على الكاتب باستعمال لفظ الشعور.

كذلك يمكن للكمبيوتر أن يصحح للكاتب استخداماته للمشتقات المختلفة من ذات الفعل فإذا وصف الكاتب على سبيل المثال قراراً ما بأنه قرار حزين نبهه الكمبيوتر إلى الخطأ فى وصف القرار نفسه بهذه الصفة، وأشار عليه باستخدام الوصف محزن، حيث يجلب القرار الحزن على حين أن القرار نفسه لا يجوز عليه بداهة الحزن ولا الفرح، وربما يتعجب القارئ من أن يصل الكمبيوتر إلى مثل هذه المعانى الدقيقة التى لا نصل إليها، ولكن الأمر لا يتعدى معلومة يغذى بها الكمبيوتر عن الصفات الجائزة على المفردات، والصفات غير الجائزة.

ولا يقف الأمر بالطبع عند توظيف فهم جيد لحدود استخدام المشتقات من الفعل، ولكنه يمتد ليشمل الصيغ المختلفة من الفعل المشتق من جذر لغوى ما، فإذا وجد المدقق اللغوى للكمبيوتر الكاتب على سبيل المثال وقد استعمل صيغة «احتمل» مسندة إلى شخص مسئول صححها بأن المقصود هو «التحمل» لا «الاحتمال».

بل إن الكمبيوتر سيكون قادراً على أن ينبه الكاتب إلى صيغ الجموع الصحيحة وليس يخفى على أحد أن كثيرا منا يستعمل صيغاً خاطئة فى الجمع.

بل إن فى وسع برامج التدقيق اللغوى أن تنبه الكاتب إلى المواضع التى أهمل قرن جواب الشرط فيها بالفاء (على سبيل المثال) أو إلى المواضع التى أخطأ فيها فى وضع همزة إن، وهى قواعد قائمة على المنطق الواضح ولا تحتمل اللبس ولا التأويل إلا من كثرة تداول الأخطاء على نحو ما هو حادث الآن.

وفى وسع برامج تدقيق اللغة أيضا أن تنتبه إلى ما يهمله الكتاب من تذكير أو

تأنيث الخبر (سواء خبر المبتدأ أو خبر كان وأخواتها أو خبر إن وأخواتها)، وكثيراً ما يقع الكتاب فى هذا الخطأ إذا ما تأخر الخبر بعض الشىء . . وينطبق على النعت ما ينطبق على الخبر . . وتمتد القاعدة لتشمل التوابع وما تتمتع به - قانونا - من تطابق يكاد يغيب عنا ونحن نكتب .

وهكذا يتصل بهذا الجانب ما هو أسهل بكثير على برنامج الكمبيوتر حين يجد صفات أنثوية تلى مفردات مذكرة أو العكس وهو ما يحدث نتيجة اعتقادنا الخاطئ فى التأنيث والتذكير على نحو ما نتصور المستشفى مؤنثا، أو على نحو ما نتصور البلد مؤنثاً، وعكس هذا ما يشيع من وصف الساعد بالأيمن بينما الساعد مؤنث يستحق الوصف باليمنى .

بل إن الأمر لا يخلو فى بعض الأحيان من استعمال **اللفظ المذكر من لفظ مؤنث دون أى مبرر للوقوع** فى مثل هذا الخطأ، وذلك من قبيل استعمالنا للفظ الحماس بدلا من لفظ الحماسة، وبوسع مدقق الكمبيوتر أن يكتشف مثل هذه الأخطاء بمجرد النظر (أى إلى الكلمة التالية) على حد تعبيرنا الطبى أو العام .

كذلك ففى وسع هذه البرامج أن تضبط الكلمات القابلة للتنوين حين يفرط الكاتب فى تنوينها (الذى يتخذ فى الإملاء صورة الألف فى نهايتها) تبعا لموقعها من الإعراب، وكثيرا ما تلتبس هذه القاعدة وبخاصة فى حالات الإضافة .

وليس من باب الخيال أن نتصور الكمبيوتر قادراً على ضبط الأخطاء الشائعة فى استعمال أسماء الإشارة حين يؤثر بعض الناس استعمال اسم الإشارة الدال على البعيد للدلالة على القريب .

بل إن فى وسع برامج التدقيق اللغوى أن تطور من إمكاناتها بحيث تكون

قادرة على تصويب استعمالنا أو اختيارنا لحروف الجر التى تتعدى بها الأفعال مع الانتباه إلى المعانى المختلفة للفعل الواحد حين يتعدى بأكثر من حرف فيضيف كل حرف من الحروف التى تعدى بها معنى غير المعنى الذى يضيفه الحرف الآخر.

ويتصل بهذا أن نجد الكمبيوتر قادراً على أن يكتشف الخطأ حين نلجأ إلى تعدية بعض الأفعال بحروف جر بينما هى فى غير حاجة إلى هذا التعدى، وذلك من قبيل قولنا مساعدتهم لنا أو احتضانهم لنا أو استدعاؤهم لنا أو مزاحمتهم لنا أو تزويدهم لنا أو إدراكهم للحقيقة بينما هذه الأفعال فى غير حاجة إلى هذا التعدى بالحروف.

وفى المقابل فإن هناك بالطبع أفعالاً لا تتعدى إلا بحروف الجر فإذا نحن «نعديها» من دون هذا الحرف، ومن ذلك فعل الوعد.

كذلك يتمثل الخطأ فى صورة ثالثة حين تتعدى بعض الأفعال (على أقلامنا) بحرف غير ذاك الذى تتعدى به فى صحيح اللغة.

ويتصل بهذا من ناحية أخرى أن نعبر عن المعنى بمصدر الفعل اللازم بينما الأولى أن نعبر عن المعنى بمصدر الفعل المتعدى الموحى (على سبيل المثال) بأن الألم أو الأذى قد نشأ عن إيلام أو إيذاء.

وبعيدا عن اللزوم والتعدى فى الأفعال فإن بعض الكلمات أصبحت ترد مسبوقة بحرف جر من قبيل قولنا «فى أثناء»، و«بدون» وليست أثناء فى حاجة إلى «فى» كما أن «دون» لا تحتاج إلى الباء وإن كانت تقبل فى الفصحى حرفا قبلها فهو «من» وليس الباء.

وتبدو بعض الكلمات وقد استقرت فى الكتابة المعاصرة بصيغة خاطئة وكأنها

لم تكن إلا صيغة إملائية خاطئة تكررت حتى أصبحت هى الأكثر شيوعاً، من ذلك قولنا إنه وصل إليه أو توصل إليه «بواسطة» والمقصود «بوساطة».

كذلك تبدو بعض الصيغ مضحكة ومنفرة فمن ذلك أن أحد الصحفيين الشبان إذا تحدث فى التليفزيون أو كتب فى صحيفته الأسبوعية وأراد التحذلق بدأ حديثه بقوله «هناك ثمة» مع أن «ثمة» تعنى هناك وكأنه يقول هناك هناك، ويبدو أنه يعتقد أن «ثمة» تعنى شيئا من قبيل«ثلة» أو «بعض». ويذكرنا هذا ببعض الصيغ المتناقضة مع نفسها والتى يمكن اكتشافها بمجرد توالى كلمات لا ينبغى لها (ولا يمكن فى الصواب) أن تتوالى وذلك كقولنا «وقد يكاد».

# الكمبيوتر: هل غير معانى الكلمات والحروف؟

مع انتشار استعمال الحاسبات الآلية أصبحت بعض المصطلحات فى حاجة إلى إعادة تعريف أو على الأقل إلى إعادة صياغة التعريفات القديمة، كما نشأت بعض المفاهيم التى لم تكن موجودة، و تطورت وأصبحت بالتالى فى حاجة إلى مصطلحات جديدة.

وقد امتد هذا الأثر ليشمل كثيراً من المفاهيم حتى مصطلحى الحرف والكلمة مع أن معناهما ومدلولهما قد يبدو لنا من البدهيات، لكننا سنرى بعد قليل أنه حتى هذه البدهيات قد أصبحت فى حاجة إلى إعادة نظر.

ومع أن الحديث عن إعادة تعريف «الكلمة» يبدو غريبا بعض الشىء باعتباره كما قلنا من البدهيات، فإنه يمس جوانباً كثيرة فى حياتنا الثقافية بل اليومية، وعلى سبيل المثال فإن الشائع عند المشتغلين بالكتابة وبالبحوث العلمية أن يتم تحديد حجم بعض المواد التى تطلب لصحيفة أو مجلة أو ملخص بحث علمى بموجب عدد الكلمات، وليس سراً أن بعض الصحف تعلن عن قبول مقالات الرأى بشرط ألا تتجاوز عدداً معيناً من الكلمات، وهكذا يصبح تحديد معنى الكلمة عاملاً محدداً لتوجهات كثيرة.

وربما رجعنا إلى الوراء بعض الشيء لنذكر أن حساب رسوم البرقية المرسلة بالتلغراف كان يتم على أساس عدد الكلمات، وإذا قدر لنا أن نراقب موظف التلغراف وهو يعد الكلمات فسوف نلاحظ أنه يهمل حساب حروف الجر والضمائر ويكتفي بالكلمات الكبيرة، وعلى سبيل المثال فإنه في هذه الصيغة: «أطيب التهاني لكم بالنجاح مني ومن زوجتي» عادة ما يحسب موظف التلغراف كلمات: أطيب، التهاني، النجاح، زوجتي ويهمل حساب كلمات: لكم، مني، ومن، مع أن «لكم» في عُرف اللغويين تمثل أكثر من كلمة وكذلك «مني». . ويحدث في «الإعلانات المبوبة» وإعلانات «الاجتماعيات» و«الوفيات» في الصحف نفس ما يحدث في حساب البرقيات حيث يتحدد السطر في كل بنط بعدد كلمات معين، وتتبع في حساب عدد الكلمات نفس القواعد التي يتبعها موظفو التلغراف.

وعندما جاءت الحاسبات الآلية فإنها غيرت المفاهيم بعض الشيء، وأصبحت «المسافة» التي تُضرب على مفتاحها في لوحة المفاتيح (الكيبورد) بمثابة العامل الوحيد المحدد لعدد الكلمات، وهكذا يمكن حساب عدد الكلمات آلياً في أي نص مكتوب على أجهزة الكمبيوتر، وينطبق هذا الآن على جميع الإصدارات الجديدة من برامج الكمبيوتر . . كما أنه قد أصبح في وسع معظم برامج الكمبيوتر أن تنبئ مستخدم الجهاز عن عدد كلمات مقاله حتى في أثناء كتابته للمقال.

### والحروف أيضا :

وللكمبيوتر وجهة نظر أخرى أيضاً في حساب عدد الحروف، وتقابل الحروف في الكمبيوتر وحدة تسمى «البايت»، ويمكن لنا أن نلخص الموقف على سبيل التقريب بأن نذكر للقارئ تعريفاً مبسطاً للبايت بأنه يتوازى مع كل

دقة من دقات الكمبيوتر، أى كل دقة على أحد مفاتيح الكمبيوتر، وهكذا فإن ضربنا مفتاح المسافة بين كلمة وأخرى ينشأ عنه ما يقابل الحرف تماماً (من حيث عدد الحروف) وهى فكرة ذكية جداً لأنها تعترف بالفرق بين أى كلمتين منفصلتين وأخريين متصلتين على أنه شيء موجود مع أنه ليس حرفا.

وفى رأيى أن هذا الحل حتى وإن كان غير مقصود فهو حل ذكى لمشكلة كثيراً ما تقابلنا فى أخطاء التجارب المطبعية ونضطر إلى كتابة الكلمتين بصورة منفصلة لنؤكد للناسخ على انفصال الكلمتين عن بعضهما (والمثال على ذلك: إن شاء، إنشاء، إن قضت، انقضت).

وهكذا يظل الكمبيوتر مستعداً على سبيل المثال لأن يتقبل وجهتى النظر المختلفتين فى شأن اللام ألف.. وهل هى حرف واحد أم حرفان؟ فإذا كانت لوحة المفاتيح «الكيبورد» تكتب «لا» بدقتين على حرفى اللام والألف فهما حرفان، وإذا استعملت لوحة المفاتيح «الكيبورد» نفس منهج بعض الآلات الكاتبة القديمة وخصصت أحد مفاتيح الحروف لهذا الحرف (لا) فسوف يحسب حرفاً واحداً.

□

ولكن هل انتبه الأقدمون إلى تحديد معنى واضح وحاسم للكلمة وللحرف؟

من الواضح أن «الكلمة» كانت إحدى المسلمات فى المفهوم اللغوى لدرجة أن التعريفات النحوية تبدأ بها، وفى ألفية ابن مالك مثلاً بيت يقول ما معناه: «إن الكلم: اسم وفعل وحرف» وهو ذاته التقسيم الذى نلجأ إليه فى الدروس الأولى للنحو فى مدارسنا.

ومع هذا فإن العرب عرفوا بحكم اتقانهم لعلوم اللغة المختلفة وبحكم

ممارستهم المبكرة لفن المعجم العربى وصناعته واستعماله صوراً أخرى للكلمة تمتد بمصطلح الكلمة ليشمل طائفة أوسع من الألفاظ. ولعل القارئ أدرك الآن من جملتى الأخيرة أنه من الممكن استعمال مصطلح آخر غير «الكلمة» ليعبر عن «الوحدة» فى بناء الجملة أو العبارة العربية. . وأصبحنا أمام مصطلحى «اللفظ» و«الكلمة» وعلى طريقة الأقدمين فى تحديد المعانى اعتماداً على التعبير الوصفى فإن اللفظ هو ما يتلفظ به حتى لو كان دون معنى كأى حركة لفظية تصدر عن الصم والبكم، أما الكلمة فشىء أكثر تميزاً لأن لها بناء معجمياً، وجذراً يُبحث عنها فيه من خلال معاجم اللغة وكتبها.

### الوحدة المجمعية :

وبالإضافة إلى «اللفظ» و«الكلمة» فإننا نجد أنفسنا أمام «المدخل» وهو المصطلح الذى نطلقه على الوحدات المكونة للموسوعات ودوائر المعارف، وفى معاجم اللغة مجال للخروج من أسر «الكلمة» إلى «المدخل» بطبيعة الحال لأن هناك «ألفاظا» لابد من تناولها حتى لو لم تكن خاضعة لمفهوم «الكلمة»، ولابد إذن من الاعتراف بوجود ما يسمى بـ«الوحدة المجمعية»، وقد اختار الدكتور أحمد مختار عمر فى كتابه «صناعة المعجم العربى» مصطلح اللكسيم واقترح قبوله وإقراره كلفظ معرب نظرا لأفضليته على المصطلح العربى «الوحدة المعجمية» الذى يتكون من لفظين.

وإذا انطلقنا من هذا المفهوم لنحدد صوراً أخرى للكلمة غير تلك الشائعة فسوف نجد أن الأصل هو الكلمة المفردة، ثم هناك كلمات مركبة، وقد ذكر علماء اللغة قديما أن المركب فى اللغة ثلاثة أنواع :

- المركب تركيباً مزجياً: بعلبك، معديكرب، حضرموت.

- المركب تركيباً إضافياً: فوق البنفسجية، وراء الطبيعة، ما وراء الطبيعة.

- المركب تركيباً إسنادياً: جاد الحق، فتح الله.

□

## فى حياتنا اللغوية:

ولكننا فى حياتنا اللغوية نصادف صوراً أخرى شبيهة بالكلمة تحتاج إلى كثير من التأمل لوضع المصطلحات الكفيلة بالتعبير عنها من ناحية، ولإقرار القواعد الكفيلة بالتعامل معها فى الموسوعات ودوائر المعارف والمعاجم والقواميس من ناحية أخرى، وسأحاول - **على طريقتى فى الرصد والتصنيف** - أن أحصر بعض هذه الصور:

(١) على الرغم من أن الكلمات المنسوبة يمكن تعدادها فى نطاق الكلمات المفردة، إلا أننى أجد فى نفسى شيئاً من هذا المنطق، إذ كيف يمكن وضع كلمات مثل نفس، نفسى، نفسانى على نفس الدرجة، وقل مثل هذا فى صيدلة، صيدلية، صيدلى، صيدلانى، صيدلانية، صيدلانيات، وقد اكتسبت كل كلمة من هذه الكلمات دلالة مختلفة عن أخواتها إلى الدرجة التى لا يمكن معها استعمال إحداها بديلاً عن الأخرى.

(٢) فى الأسماء الشائعة أسماء كثيرة نستعمل كلمة «أب» مضافاً ونضيف إليها شيئا آخر.

من هذه الأسماء ما يضيف الأب إلى اسم ذات مثل: أبو النور، أبو الذهب، أبو الليل.

ومنها ما يضيف الأبوة إلى اسم معنى أو صفة: أبو العز، أبو الوفا، أبو

المجد، أبو العطا، أبو العزم، أبو العزايم.

وقد يكون المضاف نفسه علماً يقوم مقام الاسم بمفرده مثل: «أبو زيد» و«أبو على» و«أبو عامر» (ولنتذكر هنا التعريف القديم للكنية».

وقد يكون العلم نفسه اسم كائن حى «أبو غزالة» أو اسم لقب «أبو بيه» أو «أبو باشا».

ومن هذه الأسماء ما شاع مرتبطا بوجود الأب فيه حتى ليكاد الناس يتصورون ندرة وجوده بدون لفظ الأب، من ذلك اسم «أبو طالب».

وقل مثل هذا فيما يحدث مع «ابن»، فهناك ابن خلدون، ابن زيدون، ابن البيطار، ابن عفان.

بل إن هناك من الأسماء ما يجمع بين الابن والأب كابن أبى سفيان مثلا.

وقل مثل هذا فى أسماء تبدأ بأم، كأم السعد، وأم العز.

وقد لجأت كثير من المراجع والموسوعات إلى حذف الابن والأب وترتيب المداخل بعد حذفهما.

(٣) من الأسماء الشائعة اسم مركب من اسمين، ولكن العامة بل والخاصة لا ينطقونه إلا وكأنه اسم واحد بينما يكتب كاسمين وهو اسم «سيد أحمد».

وقريب من هذا ما يحدث من استغلال «ذو» وهو اسم من الأسماء الخمسة مثل «أب» وذلك فى اسم «ذو الفقار»، وعلى مستوى المؤنث نجد «ذات الهمة» و«ذات النطاقين».

(٤) هناك نوع من التركيب فى الألفاظ يقوم على شكل يزداد شيوعه يوما

بعد يوم مثل تعبير «السكة الحديد»، «الورق الحساس»، ويقوم التركيب هنا على الصفة والموصوف، ولا يمكن معاملة «السكة الحديد» بطريقة المضاف والمضاف إليه لنقول «سكة الحديد» مثلاً.

ومن التعبيرات التى تدخل فى هذا الإطار «الماء الثقيل» الذى يدل على نوع أندر من الماء فيه ذرتان من الأكسجين بالإضافة إلى ذرتى الهيدروجين على خلاف الماء العادى الذى يحتوى ذرة واحدة من الأكسجين بالإضافة إلى ذرتى الهيدروجين، ومع التطور العلمى تُضاف إلى اللغة أسماء كثيرة من هذا القبيل كالأشعة السينية، والمناظير الضوئية، والعدسات اللاصقة، والرموش الصناعية، والشعر المستعار، والموجات فوق الصوتية.

ولست فى حاجة إلى أن أذكر أن هذه الألفاظ لم تعد تستخدم على أنها صفة وموصوف إنما هى تستخدم على أنها أسماء أعلام تدل على أشياء محددة قائمة بذاتها.

(٥) بالإضافة إلى الكلمات المركبة فقد عرفت اللغة العربية الكلمات التى تنشأ عن النحت وهى كثيرة ومتداولة، وهناك أيضا الكلمات التى تنشأ عن الإلصاق وهى كثيرة مثل: أفروآسيوى، برمائى، بل إننا نستعمل الكلمات التى نحتت فى لغات أجنبية على نحو ما نحتت به فى هذه اللغات، كما تستخدم الألفاظ التى كونت من الحروف الأولى للكلمات المكونة لاسم منظمة أو هيئة أو مصلحة أو اتحاد أو اتفاقية، وذلك على نحو ما نقول اليونسكو واليونيسيف والفاو والجات والأوبك والناتو والموساد والينيدو والانكتاد والكوميسا والنافتا والآفتا والفيفا.. إلخ.

(٦) عرفت اللغة العربية ما عرفته اللغات الأخرى من تعبيرات أصبحت

تجرى مجرى المثل مثل «شعرة معاوية» و«قميص عثمان» و«بقرة بنى إسرائيل» و«بيضة الديك»، و«حمامة الأيك».

ومن هذه الأسماء ما أصبح يستخدم للدلالة على أسماء عائلات أو أحياء سكنية أو أشخاص أو رموز: «ثعلب الصحراء» و«أسد الشرى» و«سيف النصر» و«صقر قريش». وعلى الرغم من أن هذه التعبيرات الشائعة تتكون من كلمتين ولكل كلمة منهما معناها الواضح تماماً، فإن ورود الكلمتين معا أصبح يمثل كلمة جديدة أو «دلالة جديدة» أو «مفهوما جديدا» لابد من معالجته باستقلال عند التناول الموسوعى المعجمى على سبيل المثال.

ويصعب علىّ وعلى أمثالى من العلميين أو الأطباء تخيل معجم عربى أو موسوعة عربية فى القرن الحادى والعشرين وهو يتحدث عن لفظ قميص دون أن يشير بعد انتهائه من المادة إلى المعنى الاصطلاحى الشائع فى الحياة العامة والكتابات السياسية لقميص عثمان.

(٧) ولعل هذا يقودنا إلى جزئية أخرى وهى تخصيص بعض الألفاظ بإضافة أوصفة ولنأخذ على سبيل المثال كلمة «دودة» هل يجوز لموسوعة عربية أن تتناولها وتقفز إلى ما بعدها دون أن يخصص مدخلا خاص لكلمة «دودة القز» التى أصبحت بمثابة كلمة واحدة، وكذلك «دودة القطن». . ثم ليخصص مدخلا آخر لتعبير وصفى شائع وهو «دودة الكتب» فى وصف القارئ النهم؟

أظن أنه يصعب علينا الآن أن نعتبر أن «دودة القز» كلمتان وليست كلمة واحدة، وكذلك الحال فى «ذو الفقار» و«جاد الحق» و«أبو النور» و«أبو غزالة».

□

وهكذا ترينا الخبرة بالأعمال الموسوعية والعلمية أن معنى «الكلمة» أصبح فى حاجة إلى إعادة تعريف حتى ولو اعتبر الكمبيوتر كل كلمة من هاتيك الكلمات بمثابة كلمتين.

ويبدو أننا سنلجأ ـ عاجلا أو آجلا ـ إلى مفهوم يسمح بالتنوع مع تمييز كل نوع بمصطلح مختلف عن غيره وذلك على النحو الذى لجأ إليه علماء الرياضيات حين استخدموا مصطلحات الأعداد البسيطة، والأعداد الصحيحة، والأعداد الكلية.. إلخ.

# كيف يخدم الذكاء الصناعى الأدب والنقد؟

يدرك المشتغلون بالأدب وبالنقد الأدبى وبالدراسات الأدبية، بل يدرك كل قراء و«مستخدمى» الأدب مدى الحاجة إلى أعمال موسوعية متاحة على الدوام وذلك كى يلجأوا إليها فى بعض الأحيان (أو عند الحاجة) لتأخذ بأيديهم أو لترشدهم إلى الإطار الذى يمكنهم من خلاله أن يرتفعوا بمستوى ما ينتجون أو أن يرتفعوا بمستوى فهمهم لما يقرأون أو يشاهدون.

وقد يكون الأمر فى هذا شبيهاً بالطرق الضخمة التى تساعدنا على الانتقال من موضع إلى موضع آخر سواء قدمت هذه المساعدة إلينا نحن أو إلى ما نحمل أو إلى ما يحملنا أو إلى ما ننقله أو إلى ما ينقلنا، أو قل باختصار: إن الأمر فى هذا شبيه بوسائل النقل الضخمة التى تختصر الزمان حين تنقلنا عبر المكان فى نفس الزمان.

وفى أحيان أخرى يكون الأمر أشبه ما يكون بالمطارات (والموانئ) ومحطات الركاب الضخمة التى تمكننا من أن نستعمل الوسائل الضخمة فى بدايتها أو نهايتها، أى أن نبدأ الاستعمال أو ننتهى منه، وتمكننا كذلك من أن نربط بين هذه الوسائل بعضها وبعض من خلال الوصول إلى هذه المحطات أو المطارات أو

الوجود فيها، فنحن نخرج من علم إلى علم، أو من فن إلى فن بينما نحن لا نزال في «صالات الترانزيت» التي تهيئها لنا الموسوعات الكبيرة القادرة على الربط بين الآداب والفنون والعلوم بأسلوب منهجي منظم كفيل بالوصول إلى الحقائق في لمح البرق، لأنها تقدم عصارات دقيقة وذكية بأسلوب منظم ومكثف على سبيل المثال.

بل إن الأمر قد يتعدى هذا كله حتى يصبح أشبه بخطوط الشبكات الكهربية التي تمتد متصلة ومتواصلة وتمكننا في كل لحظة من أن نستغل إمكانات لا متناهية تتيحها طاقة جبارة في تحقيق كل ما نريد مما يحتاج في إنجازه إلى صورة ما من الطاقة، وفي هذا الصدد يكفيني من باب التنويه أن أذكر القراء بالنعمة المتمثلة في وجود شبكة كهربية موحدة، فقبل هذا كانت هناك اتجاهات بل خطوات بالفعل نحو الفصل بين شبكة كهرباء الصناعة وشبكة كهرباء النقل وشبكة كهرباء الاستعمال المنزلي، ثم انتبه الأذكياء إلى ضرورة توحيد الشبكات الكهربية في شبكة واحدة. . وإذا ما قارنا هذا الحال بما نحن عليه الآن في الثقافة فإننا نكاد نكتشف أننا لا نزال في وضع شبيه بالأوضاع القديمة التي سبقت توحيد شبكات الكهرباء.

وفي دراساتنا الأدبية والنقدية بل في الأدب نفسه فإن الموسوعات والمعاجم والمراجع تمثل لنا بعض خطوط شبكة هذه الطاقة الكهربية الجبارة التي تهيئ السبيل إلى توظيف طاقاتنا من أجل ما تبتغيه هذه الطاقات من إنجاز.

فليس بوسعنا وبصفة مبدئية - على سبيل المثال - أن ننقل نصوص الأدب من لغة إلى أخرى من دون أن نستعين بالمعاجم ثنائية اللغة حتى إن قيل إن هذه المعاجم محفوظة في صدور المترجمين، ولا يمكن لنا أن نتصور المترجم وقد وقف عند لفظ بعينه حتى لو كان اسما من أسماء الذوات وآثر عندئذ أن يبتعد عن استعمال المعجم اللغوي، بينما النص الأصلي يستعصي على الفهم من دون

التعريف بهذا «الذات» الذى قد يكون غريبا على المتلقين الجدد. وفضلا عن هذا فإن طبيعة النصوص الأدبية والفنية ذاتها لا تزال تفرض علينا [أو على الإنسانية] أن توجد أنواعاً متطورة من المعجمات القادرة على تلبية حاجة أهل الأدب دون عناء كبير، فلم يعد من المقبول ولا من المتصور أن تقتصر المعجمات على المعانى الأصلية والصحيحة للألفاظ، بل إن المعاجم فى عصر المعلومات أصبحت مطالبة وبإلحاح بأن تتعرض بذات القدر من الأهمية والتركيز للدلالات المجازية، بل للاستعمالات الخاطئة، وللاستعمالات الرمزية، وللاستخدامات الإيحائية للألفاظ، ولا يظنن ظان أن فى هذا تقنينا للخطأ أو تأصيلا للأوضاع الشاذة، أو إقحاما لدلالات الإيحاء على الدلالات الأصلية أو رفعاً من قيمة الاستعمالات السوقية للغة، فبوسع المعاجم (والمجامع اللغوية من ورائها) أن تشير إلى المبتذل وإلى أنه مبتذل وإلى الشاذ وإلى أنه شاذ وإلى الخطأ وإلى أنه خطأ، وهى بهذا تضمن تصحيح الخطأ بالتدريج حتى إذا ما جاء الوقت لإصدار الطبعة التالية من المعجم اللغوى كان فى وسع القائمين على وضعه أن يرسموا على شفاههم الابتسامة وهم يرون الخطأ وقد انقرض، وبالتالى فإنهم عندئذ يستطيعون أن يقصروا الإشارة إلى الخطأ القديم على المعجم «التاريخى» فحسب!!

ولا يظنن ظان أنى أعبر عن خيال غير قابل للتحقيق، بل إنى أعبر عن حقيقة موجودة حتى على مستوى استعمالنا «العادى» للغة فى أوطاننا، فكم من خطأ شائع تم تداركه بعد تكرار التنبيه عليه، وعلى أنه خطأ، ولابد لنا فى هذا الصدد أن نثق فى فطرة الإنسانية النازعة إلى الصواب قبل أن نحترم الإمكانية القائمة أو الاحتمالية المرتفعة لظاهرة شيوع الخطأ وذيوعه.

ولست أحب أن أستطرد كثيراً فى الحديث عن الوظائف التى يمكن للمعاجم الحديثة أن تقوم بها فى الارتقاء الحثيث بالثقافة والنتاج الثقافى، ذلك أنى أثق فى

أن الرأى العام يدرك إلى درجة شبه كافية مدى ما يمكن للمعجم الجيد أن يحققه من تفعيل درجات الاتصال اللغوى، سواء فى سبيل العلم، أو فى سبيل الثقافة، أو فى سبيل التواصل الطبيعى فى حياة البشر، لهذا فإنى أود أن أنتقل الآن إلى أن أتناول فى عجالة طبيعة الطرق السريعة الأخرى فى دولة اللغة والأدب.

وربما أبدأ بأن أذكر بأنه فى وسعنا أن نتصور صاحب دراسة أدبية وقد أراد أن يتثبت من أى العملين اللذين يقارن بينهما (أو يوازن) قد سبق الآخر، كيف له عندئذ أن يصمم على ألا يعود إلى معجم من معاجم الأدباء أو إلى ثبت ببليوجرافى. وقل مثل هذا فى المقارنة أو الموازنة بين علمين من أعلام الأدب المتعاصرين.

على أن هذا المثل قد يتعلق بما هو مرتبط بالخطوط العريضة جداً من حركة الاتصالات والتواصلات فى الأدب والدراسات الأدبية، وهناك بالطبع خطوط «شعرية» دقيقة هى الكفيلة بالارتفاع بمستوى الأداء فى الأدب والنقد والدراسات الأدبية على وجه العموم وعلى وجه الخصوص أيضاً.

وإذا كانت الحضارة الراهنة تمضى أسرع من الصوت فى الارتفاع بالمستوى الدقيق لكل أداة من تلك المتعلقة بالعلوم التطبيقية جميعا، فإنها لا تغفل اللغة والأدب فى الاهتمام بهما حتى وإن ظننا أنها تغفلهما، والذين يطالعون اللغات الحية اليوم يجدون أهلها وهم يطورورن فيها تطويرات جذرية تكاد توحى لنا أن البنية الأساسية لكل لغة من هذه اللغات توشك أن تتطور تطوراً يعيد تركيب صورتها وقدرة هذه الصورة على أداء الوظيفة اللغوية، ويكفى على سبيل المثال أن نرى ما يفعله الأمريكيون باللغة الإنجليزية، وما انتقل منهم إلينا بل إلى البريطانيين أنفسهم، وبودى أن أسأل : مَنْ منا الآن لا يزال على استعداد لأن يكتب ضمير المخاطب (الإنجليزى) بحروفه الثلاثة : «واى، أو، يو» بينما هو

يرى الآن كل الرسائل التليفونية وهى تأتيه مختصرة لهذا الضمير (الذى هو فى الأصل اختصار) إلى حرف واحد كان لحسن الحظ متسقا تمام الاتساق مع الصوت الصادر عن تركيب الحروف الثلاثة معا، بينما هو فى ذات الوقت ينشأ عن هذا الحرف وحده. . فإذا بالأمريكيين المحدثين يستغنون عن استخدام الواى، والأو، واليو ليعبروا بتتابع هذه الحروف الثلاثة عما يعبر عنه الحرف الثالث «يو» بمفرده.

وعلى نفس هذا النمط نجد كثيرا مما قد نسميه «التحريف اللغوى»، وقد ساد وانتشر بل تمتع بالقبول والمصداقية، بل لم يعد من الممكن لعلماء الإنجليزية أنفسهم أن يوقفوا استعماله. . بل ربما كانت السنوات القادمة كفيلة باجتماعهم لتقنينه ووضعه فى الصورة «القانونية»، وربما لإلغاء القديم كلية، وربما يجد أبناؤنا فى تراثنا ما يدل على كتابتنا لفظة (you) فإذا بهم فى مستقبل الأيام يضحكون من هذا الإهدار فى الوقت الذى كنا نبذله لكتابة هذا الضمير على هذا النحو الذى نكتبه الآن، والذى كنا نكتبه من قبل.

وربما أجدنى هنا بحاجة إلى أن كرر ما ذكرته فى موضع آخر من أن المرء لا ينبغى له أن يعجب من أن يجد الكمبيوتر وهو يتعامل مع اللغة تعاملاً حياً خصباً ينهى به - على نحو أو آخر - عدداً من الصعوبات التى خلقها التعامل المنطقى مع اللغة طوال قرون كثيرة مضت، وهو (أى هذا التعامل المنطقى) لم يستطع أن يتمكن من استغلال اللغة على النحو الذى تمكن الكمبيوتر منه بقدرة هائلة.

ولا يقف تعامل الكمبيوتر على اللغة عند الحدود التى يمارس بها سطوته الفكرية فى لغة ما، ذلك أن الأسلوب الذى يمارسه الكمبيوتر مع أية لغة قابل للانتقال والتطبيق تلقائيا فى اللغات الأخرى، وذلك لسبب بسيط وهو أن الأمر يتعلق بالمنهج بنسبة مائة فى المائة، ولا يتعلق بالموضوع إلا على أنه مستهلك أو

مستخدم لأداء المنهج فحسب، والأمر فى هذا شبيه ببائع الحلوى الجميلة أو الورود الزاهرة لا يضع فى حسبانه مَنْ ذا الذى سيشتريها ومن ذا الذى سيستهلكها أو من ذا الذى سيهديها أو من ذا الذى ستهدى إليه، وربما استهلكها فى النهاية عدوان . . أو صديقان . . أو زوجان .

أحب فى النهاية أن أدلل على مدى السرعة التى ينجز بها الكمبيوتر ما هو جديد فى المجالات التى يقتحمها ، ولست أجد مثلاً على هذا خيراً من مقال نشرته منذ أكثر من عشرين عاماً حين كان الكمبيوتر قد بدأ اقتحام عالم التصوير ، وبوسع القارئ أن يلاحظ مدى ما أنجزه الكمبيوتر فى هذا المجال ، ومدى ما كنت أتحسب له من محاولة الدقة فى وصف ما كان أشبه بالخيال .

## آفاق جديدة للكمبيوتر: التصوير

أصبح بإمكان الكمبيوتر أن يرسم على شاشته، ومن على شاشته صورا فيها الأبعاد الثلاثة، وفيها مع ذلك الضوء والظلال، وفيها انعكاس للإحساس بالشكل، وبذات القدر بالملمس.. وهكذا استطاع الكمبيوتر أن يحل المشكلات التي تقابل الفنان، والتي يقدر نجاح الفنان بقدر تغلبها عليه وتغلبه عليها.

وفي الجامعات الأمريكية الكبرى ومراكز بحوث الحساب العلمي اليوم عدد من مجموعة البحوث المتخصصة في رسومات الكمبيوتر compouter graphics 126..

ولهذه المجموعة معامل خاصة يؤدي الباحثون فيها تجارب قطعت شوطا كبيرا جدا نحو النجاح في تحقيق نصر علمي جديد، سوف يساعد - على حد تعبير أحد نقاد الفن - على خلق واقعية جديدة!

وتتطلب هذه العملية خطوات طويلة لكنها ليست معقدة على الإطلاق، لأن كل خطوة يتم حسابها بدقة، ويتم كذلك خيار حر بين مدى واسع من البدائل المتعددة لصياغة التكوين المطلوب بحيث يخرج طبق الأصل تماما..

وتتم حسابات كل خطوة من هذه الخطوات بالكمبيوتر. وتحفظ في الذاكرة بحيث يتم استرجاع العناصر كلها دفعة واحدة عند الانتهاء من جانب من جوانب العمل.

وقبل هذا فإن عملية تحليل فنى دقيق لمكونات وخصائص العمل الفنى أو المادة تتم أيضا بالحساب العلمى، من خلال بروجرامات** خاصة للطول والعرض والارتفاع والضوء والتجسيم وزوايا الانحراف والدوران. . ومع كل هذا درجات اللون فى كل نقطة. .

ولعل أبرز أسلوب يساعد على النجاح فى الجمع بين كل هذه العناصر هو التحرك - أساسا* - على المحورين السينى والصادى، وحساب موضع كل نقطة تبعا لهما والحديث عن الخطوات بلغة النقط على هذين المحورين!!

ومع هذا بقيت حتى الآن صعوبات فى تصوير الظواهر الطبيعية، وتلك الأشياء التى تتغير مع الزمن، والأشياء ناعمة الملمس. . ويقول الباحثون فى هذه المراكز تعليقا على هذا: إن الواقعية أكثر تعقيداً مما نظن!!

---

* نشرت هذا الموضوع منذ عشرين عاما فى مجلة «الشباب وعلوم المستقبل» مصحوبا بصورة ملونة جميلة تمكن الكمبيوتر من إبداعها، وذلك حين كانت تقنيات الكمبيوتر لا تزال في بدايتها، لكن ما أعتز به فى المقال هو مدى الدقة الشديدة فى وصف الآفاق المستقبلية للكمبيوتر دون تهويم أو شطح أو تخيلات وهمية. . والحمد لله أصبح بإمكاننا اليوم أن نرى كل هذا حقيقة واقعة سهلة التناول والتعامل

** أقصد برامج.

*** أقصد بصفة مبدئية.

****كان تعليق الصورة على النحو التالى:

«جورج القافز» تصوير دقيق لحركات الهيكل العظمى للإنسان فى أثناء عملية القفز، من أعمال «دافيد زلتسر» من جامعة ولاية أوهايو استخدم فيه بروجرامات خاصة لكل منطقة تشريحية من مناطق جسم الإنسان، يحكمها جميعا بروجرام رئيسى يستدعى الحركات المختلفة التى تتكون منها الخطوة أو الثنية أو القفزة. . إلخ. . وينسق بينها على نحو ما يفعل الجهاز العصبى المركزى فى الإنسان بحيث تخرج صورة الكمبيوتر كالطبيعة تماماً.



# الباب الثالث
# خدمات البنية الاساسية
# للغة والأدب

# « المكنز الكبير »
# للأستاذ الدكتور أحمد مختار عمر

منذ ثلاثة أعوام شرفت بالكتابة عن عمل جليل قدمه الدكتور أحمد مختار عمر للمكتبة العربية بعنوان «صناعة المعجم الحديث»، وتمنيت على الله أن يهيئ لنا على يد هذا العالم الجليل عملا علميا ضخما يضاف إلى رصيده فى وضع معجم «لاروس»، وها قد حقق الله هذا الأمل بإصدار الدكتور أحمد مختار عمر لعمله الموسوعى الضخم «المكنز الكبير»، وهو كما كُتب على غلافه فى جملة واحدة ثرية بالإيحاء بالمعنى المكثف: «معجم شامل للمجالات والمترادفات والمتضادات».

وليس من سبيل إلى وصف هذا المعجم الفريد الجديد إلا وصفه بأنه مجموعة معاجم فى معجم واحد، بل إن هذا الوصف لا يوفيه حقه من التقدير، فهو لا يجمع هذه المعاجم معاً ولا يضيفها إلى بعضها أو ينسقها، لكنه يفعل ما هو أرقى وأنقى وأعقد وأعرض وأروع وأرفع من هذا بكثير، إنه يقدم مستويات متعددة من العمل المعجمى فى نفس اللحظة، وكأنه صورة متقدمة من فن

التصوير الذى كان يُعرف ـ ولا يزال ـ بأنه الإيحاء بوجود بُعد ثالث ، فإذا بهذا «المكنز» يقدم لنا كل الأبعاد الممكنة وغير الممكنة بما فيها بالطبع البُعد الرابع المرتبط بالزمن بل بما فيها بعض ما لا تتكفل به إلا الحاسة السادسة . . وهو يفعل هذا من خلال فكرة ذكية تعمد إلى استغلال كل مدخل لكل ما يمكن من استخدام وتوظيف لغوى وأدبى ودلالى بل مجازى أيضاً .

بهذه الفكرة الذكية التى قد تبدو ـ الآن وبعد إنجازه عمله العظيم ـ بسيطة تمكن هذا العالم الجليل من أن يطوع مفردات اللغة وجذورها لقراءة جديدة تنطلق من حيث تبدأ كى لا تنتهى إلا وقد أحاطت باللغة واستقصتها استقصاء علميا محددا كفيلا بأن يستوعب كل ما هو متصل بالمدخل من قريب أو بعيد .

ولا يظنن ظان أن عصر المعلومات وحده كان كفيلا بأن يحقق هذا الذى تمكن الدكتور أحمد مختار عمر من تحقيقه ، ولا يظنن ظان آخر أن مثل هذا الجهد ليس إلا نتاج مؤسسة ونتاج روح المؤسسة ، ولا يظنن ظان ثالث أن مثل هذا الجهد قابل للتكرار أو الاحتذاء أو التقليد . . ذلك أن سر وجود هذا العمل على نحو ما وجد عليه لم يكن إلا «الروح» ولم يكن روح ذلك العمل إلا هذا العالم الجليل نفسه الذى تواضع فوصف دوره على غلاف المعجم بأنه رئيس فريق المتخصصين بينما هو روح المكنز .

ولولا هذه الروح ما قدر للمكنز أن يكون على هذا النحو الذى وُجد عليه على نحو ما سعدت به كيانا معجميا حيا نابضا بالحياة والحركة والإبداع والفهم والإيحاء والدلالة والعلم والمعانى والبيان والتحديد والتعريف والتدقيق والتفريق والتمييز والحصر والإحصاء والتصنيف والترتيب والإسناد والتأويل والتصوير والتخيل وكل ما تقوم به علوم اللغة من وظيفة سواء للغة نفسها أو للعلوم والفنون المختلفة التى هى وعاؤها الأول وربما الأخير ، وإنما كان أقصى ما يمكن لهذا المعجم أن يكونه من غير روح الأستاذ هو أن يكون مجموعة من

البيانات المعجمية أو غير المعجمية فحسب.

وإنى أكاد أتخيل عالمنا الجليل وقد جلس إلى هذا المعجم وأخرج الدنيا كلها من اهتماماته حتى إذا صفت له نفسه أخذ ينظر إلى الدنيا وإلى الحياة وإلى الطبيعة وإلى ما وراء الدنيا وما وراء الحياة وما وراء الطبيعة، ثم يمعن فى هذه النظرة من آفاق محلقة يحيط بكل ما فى اللغة من أسرار، ثم يرتفع إلى آفاق أعلى ليحيط بالأجواء البعيدة ثم يعود ليهبط مقتربا من الألفاظ ليحدد الفوارق وليميز عن قرب ثم يعود ليعلو مبتعدا كى تنفسح أمامه مجالات الملاحظة والاكتشاف، وهو فى كل هذا الصعود والتسامى والتحليق صورة بشرية متخيلة من الطائر الذكى الذى زوده ربه بقدرة لا نهائية على دقة الملاحظة وعبقرية الربط بين كل شىء، وكأنه لا يرى فى كل شىء إلا بعض صورة من غيره، حتى لو كان هذا بالتضاد أو التشابه أو التخالف أو الترادف أو التكامل أو التفاضل، وهو معنى باستخدام كل قدراته العقلية من تحليل وربط وتركيب وتجريد وتجسيم وتشبيه وتصور وتخيل واستنتاج واستنباط واستقراء، وهو فى كل هذا قادر قدرة منحها له الله سبحانه وتعالى على أن يصل فى سرعة البرق إلى هذه القرارات اللغوية التى تستلزم جهود المجموعات وتستنزف جهود الإدارات وربما لا تصل بعد هذا كله إلى بعض ما وصل إليه.

وللغة العربية أن تفخر اليوم بهذا المكنز الذى أضاف إليها مما فيها من عبقرية، وقد تمكن من تجلية بعض هذه العبقرية على نحو لم يُسبق فيه، ومبلغ حدسى أنه سيظل متفرداً فيما سبق إليه وحققه، وقد قدم نموذجاً يُحتذى فى عبقرية المنهج وكثافة العمل ودقة الأداء وتوظيف الإمكانات المتاحة إلى أقصى حد، وقبل هذا كله ففى هذا العمل بعض ما نطمح جميعا إليه دون أن ننجح وهو أن نعتصر التراث كله اعتصاراً ثم نجعل من هذا الرحيق الناشئ عن الاعتصار الذكى بعض مكونات إنجازنا الحديث.

ولو أن مسار القرون يُتنبأ به من خلال بدايتها فإنه يمكن لنا القول بأن القرن الحادى والعشرين سيشهد نهضة توظيف للغة العربية إلى آفاق لم تصلها طوال تاريخها على نحو ما تبدى فى وضع هذا المعجم العظيم فى بداية هذا القرن الذى ربما يكون من حظه فى نظر خلفائنا أن يعرف بأنه القرن الذى شهد فى بدايته وضع «المكنز الكبير» وصدور طبعته الأولى.

# صناعة المعجم الحديث

هذا سفر قيم لخص فيه مؤلفه تجربته الثرية فى مجال تخصصه الدقيق فى صناعة المعاجم ودراستها وتاريخها، وهو يقدم هذه الدراسة القيمة لكى تستقر فى ضميرنا وفى المكتبة العربية على النحو الذى ينبغى لمثلها أن يستقر : مبعث هداية ومرجع صواب فيما ينشب وينشأ حول موضوعها من أفكار.

ومن المهم أن نذكر أن مؤلف هذه الدراسة قد «صنع» بالفعل معجما عربيا أساسيا صدر عن دار لاروس فى عام ١٩٨٩ ، وإن لم يكن قد لقى ما يستحق من شهرة وذيوع صيت، كما شارك الرجل فى عدد آخر من المشروعات والمعاجم، هذا فضلا عن دراسته للماجستير التى كان موضوعها «ديوان الأدب للفارابى»، وبالإضافة إلى هذا كله فقد قام الدكتور أحمد مختار عمر بتدريس مقرر جامعى عن المعاجم العربية، وآخر عن البحث اللغوى فى عدد من الجامعات العربية، لهذا كله فقد كان تأليف مثل هذا الكتاب واجبا على مؤلفه بقدر ما هو حق له.

---

المؤلف: الدكتور أحمد مختار عمر، الناشر: عالم الكتاب - ١٩٩٨.

من المهم أن نذكر أيضا أن المكتبة العربية تحوى دراسات قليلة عن المعاجم العربية الموجودة بالفعل، سواء منها ما نشر كثيرا أو ما قل نشره، ولكن الدراسة التى بين أيدينا تتميز باستشرافها للمستقبل، وبتناولها عناصر الصناعة حين يتاح فى المستقبل لمثل هذه الوظيفة أن تكون إحدى المهام المنوطة بالمشتغلين بالعمل اللغوى والعمل الثقافى، ولا أظن أن مثل هذا الوقت الكفيل بازدهار هذه المهمة سيتأخر عن سنوات قليلة قادمة.

ويهمنى أن أشير فى عجالة سريعة إلى أهم ما يتضمنه هذا السفر القيم. ففى الفصل الأول قدم الدكتور أحمد مختار عمر عدة أبحاث تمهيدية باللغات الأخرى، كما فرّق بين المعجم والقاموس، ثم تناول مسيرة المعجم فى القديم والحديث وانحاز سيادته إلى نجاح القديم فى مقابل تخلف الحديث، كما قدم دراسة مهمة عن الاهتمام بالعمل المعجمى فى العصر الحديث، وتزايد هذا الاهتمام فى القرن العشرين ومظاهر هذا الاهتمام.

وناقش المؤلف فكرة الاعتماد على المادة الحية وعلى قواعد البيانات، كما قدم نبذات شائعة عن الدوريات المعجمية ومعاجم المعاجم والندوات والمؤتمرات ومراكز البحوث، وتنافس دور النشر الكبرى فى هذا المجال.

ولم يخل الأمر من تناوله بإسهاب لبعض القضايا المتخصصة كإهمال علم اللغة التركيبى لصناعة المعجم، وكنظرية الحقول الدلالية وأثرها فى الاهتمام بالمعجم، وكمناقشته لعلاقة كل من علم اللغة النظرى وعلم اللغة التطبيقى بالمعجم وبصناعته.

□

أما الفصل الثانى فقد خصصه المؤلف للتعريف بأنواع المعاجم المختلفة وقد استعان بالجداول على نحو جيد، وقد تناول بالطبع معاجم الألفاظ ومعاجم

المعانى وطرق الترتيب المعجمى وأنواع الترتيب فى كل من اللغة العربية واللغة الإنجليزية، كما استعرض الأنواع العامة والخاصة من المعاجم ومعاجم المراحل السنية المختلفة (الأطفال ـ الصغار ـ قبل الجامعى ـ الجامعى ـ الكبار)، وتعرض للمعاجم من حيث حجمها (الكبير ـ الوسيط ـ الوجيز) ومعاجم الجيب، فضلاً عن المعاجم التاريخية والمعيارية والوصفية . . إلخ .

ولم يغفل المؤلف فى هذا الفصل الحديث عن شكل المعجم وإخراجه .

□

أما الفصل الثالث وهو جوهر الكتاب تقريبا، فقد جعل المؤلف عنوانه «الخطوات الإجرائية والتنفيذية لعمل معجم»، وقد تناول فيه بتفصيل جميل الخطوات والإجراءات التى تكفل النجاح فى مثل هذه المهمة الأصلية .

وقد أبان المؤلف فى هذا الفصل عن خبرة واسعة بموضوع المعجم، وعن عقلية جامعية مرموقة قادرة على التخطيط الجيد والتنظيم المثمر، كما أبان عن خبرة عميقة بما أتيح له دراسته من تجارب الأمم المتقدمة فى هذا المجال .

□

وفى الفصل الرابع قدم المؤلف دراسة أكاديمية متعمقة عن وظائف المعجم وأولوياتها، وأهمية المعنى فى الاستطلاع المعجمى والأمثلة التوضيحية وبيان الهجاء والشرح بذكر السياق والتنوعات الشكلية للكلمة . . إلخ هذه السلسلة من القضايا المعجمية التى يصادفها واضعو المعاجم ومستخدموها على حد سواء .

□

وفى الفصل الخامس والأخير قدم الدكتور أحمد مختار عمر دراسة وافية عن آرائه فيما يتعلق بمستقبل المعجم العربى فى عصر شهد تطورات سريعة فى الحاسبات الإلكترونية والكوادر البشرية والأجهزة القادرة على الفحص والتخزين وصنع المعاجم.

# الألفية : نموذج لاختزان العلوم شعراً

تمثل الألفية واحدة من منظومات علمية كثيرة نظمت فى علوم وفنون كثيرة من علوم اللغة العربية والعلوم المتصلة بالدين الإسلامى فى العصور التى بلغت فيها تقنيات تدريس هذه العلوم مرحلة القمة فى الاستقرار والوضوح والكتابة العلمية والتعليمية المتقدمة، ولم يكن هذا كله إلا نتيجة طبيعية للتجديد الحضارى من ناحية، ولطول ما مورس تدريسها وتعليمها والتعليق عليها وابتداع طرق خاصة فى تقديمها للطلاب والمبدئين.

والألفية هى كما يعرف معظم القراء.. متن من الشعر المنظوم يتناول كل قواعد اللغة العربية ـ نحواً وصرفاً ـ فى ألف بيت من النظم مرتبة فى فصول متوالية كما تترتب فصول أى كتاب فى علم النحو.

وحتى فى علم النحو نفسه فإن الألفية التى نعرفها ليست هى أولى الألفيات، ذلك أن مؤلفها نفسه: ابن مالك يعلن فى البيت الخامس من مقدمتها عن وجود ألفية سابقة عليه هى ألفية ابن معطى، ويحرص ابن مالك على أن يذكر أن ألفيته تفوق ألفية ابن معطى، لكنه فى البيت التالى مباشرة يعود ليعترف بفضل ابن

معطى، مشيراً إلى أنه بفضل سبقه عليه قد حاز الأفضلية، ومما يروى فى شرح البيتين التاليين أن ابن مالك رأى فى منامه ابن معطى وهو يلومه على حديثه الذى يزهو فيه بألفيته الجديدة على الألفية التى تعلم منها وقلدها، فلما استيقظ ابن مالك من نومه نظم هذين البيتين الذى يقول فيهما:

وهو بسبق حائز تفضيلا مستوجب ثنائى الجميلا

والله يقضى بهبات وافرة لى وله فى جنات الآخرة

أما البيت الذى جعل ابن معطى يزور ابن مالك فى منامه ففيه يقول ابن مالك:

وتقتضى رضا بغير سخط فائقة ألفية ابن معطى

والألفية هى الاسم المختصر لهذه المنظومة، وغالباً ما تدعى «ألفية ابن مالك»، ويمكن إذا أذن لنا القراء أن نستخدم تعبير الأطباء والصيادلة فى وصف هذا الاسم بأنه هو الاسم التجارى، أما الاسم الأصلى فهو «مختصر الشافية»، ويدلنا هذا الاسم على أن الألفية نفسها متن مختصر من متن أكبر اسمه المختصر «الشافية»، أما اسمه الكامل فهو «الكافية الشافية»، وهى منظومة كبيرة فى النحو للمؤلف نفسه تحتوى على ثلاثة آلاف بيت، وقد تولى ابن مالك نفسه شرح المنظومة الكبيرة كما تولى ـ بالطبع ـ اختصارها فى الألفية التى نعرفها والتى أتيح لها ما لم يتح للمتن الكبير ولا لغيره من شهرة فائقة وذيوع صيت وخلود مستمر على مدى الأجيال.

على أن ابن مالك (٦٠٠هـ ـ ٦٧٢م) أضاف إلى جهوده فى التأليف النحوى جهداً آخر بأن نثر الألفية نفسها فى كتاب منثور سماه: «الفوائد النحوية والمقاصد المحوية».

وتثبت المراجع البيليوجرافية لابن مالك بالإضافة إلى «الألفية» و«الشافية» التى هى المتن الموسع منظومة شعرية ثالثة فى النحو سماها «الموصل فى نظم المفصل»، وقد نشرها أيضاً فى كتاب سماه «سبك المنظوم وفك المختوم»، وهكذا فإن الكتب الأمهات التى ألفها ابن مالك تضم ثلاث منظومات وكتابين منثورين عن اثنتين من المنظومات الثلاث.

وليس من العجيب أن يبدأ المؤلف بالنظم ثم ينثره مع أن النثر أسهل، ولكن الجهد العلمى كما نعرف يصل إلى ذروته ثم يتبسط فى عرض ما وصل إليه، ولعل هذا يتفق (من قريب أو من بعيد) مع ما يقال ـ فى تاريخ الآداب وهو غالبا صحيح ـ من أن النظم أسبق من الشعر.

□

وفى كثير من الأحيان كانت الألفية تمر بخاطرى، وكنت بعد تفكير فى صياغتها وترتيبها وإحكام نصوصها أجد نفسى مدفوعاً إلى الظن بأن الذى وضعها على هذا النحو كان معنياً أو مفتوناً بالنصوص القانونية التى تخرج الأحكام بدقة بالغة من نصوص واضحة المعنى لا لبس فيها ولا غموض لأنها نصوص شاملة لما فى الاحتمالات المختلفة من ورود، ولما فى القرائن والدلائل من اجتماع أو انتفاء، فضلاً عن الوعى بالحالات الخاصة ومدى استمتاعها باستثناء قانونى من قواعد قانونية عامة. وحين قرأت تاريخ ابن مالك صاحب الألفية وجدته بالفعل كثير المعاشرة لأهل القانون ومنهم قاضى القضاة.

□

ولكن هل كان ابن مالك بلغة العصر الحديث مجرد مدرس مجيد وخبير بقواعد النحو وبتدريسها إلى حد أنه توقف عند التدريس وتأصيل ما سبق عليه، وانحصرت إضافاته فيما يسمى فى علوم التربية بـ«الطرق الخاصة»

فحسب، أم أنه كان شأنه شأن الأساتذة الكبار معنياً أيضاً بالبحث فى قواعد اللغة وفلسفة هذه القواعد وإعادة «تقعيدها» كما يقول الأصوليون (وليس إعادة تعقيدها كما سيقول القراء الظرفاء).

يبدو بوضوح أن ابن مالك كان من طراز متقدم من أساتذة النحو، وتثبت القوائم الببليوجرافية أن له دراسات مهمة اختار لها عناوين معبرة تمام التعبير عن محتواها، من هذه الدراسات:

١ ـ الاعتضاد فى الطاء والظاء
٢ ـ فعل وأفعل
٣ ـ تحفة المودود فى المقصور والممدود
٤ ـ النظم الأوجز فيما يهمز

فهذه موضوعات نحوية متداولة فى أوساط النحو العليا على حد مايقول به التعبير الاكاديمى، وقد قدم ابن مالك رؤيته لها مثبتاً تمكنه من العلم والتفكير فيه على نحو ما أثبت مقدرته على تقديم علم النحو وتدريسه.

ولم يقف ابن مالك عند حدود هذا لكنه تولى بنفسه إجراء بعض ما نسميه الآن الدراسات التطبيقية، وهكذا تولى هذا العالم الجليل شرح «لامية الأفعال» كما تولى «إعراب مشكل البخارى».

أما ثانى أشهر كتب ابن مالك بعد الألفية فهو كتابه «تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد». ومن حسن حظ المكتبة العربية أن دار الكاتب العربى للطباعة والنشر نشرت هذا الكتاب عام ١٩٦٧ بعدما قدمه الأستاذ محمد كامل بركات لنيل درجة الماجستير من قسم اللغة العربية بآداب القاهرة بإشراف أستاذه المغفور له الدكتور يوسف خليف.

وفيما عدا هذين الكتابين فإن الآثار العلمية لابن مالك لا تزال بحاجة إلى تعريف وتحقيق ودراسات مستفيضة تكفل للمتأخرين الإفادة من ثمار هذه

العقلية العلمية الجبارة التى أثرت فى دراسة علوم اللغة العربية طيلة القرون الثمانية الماضية وحتى اليوم.

□

ويمكن باختصار شديد أن نصور للقارئ مكانة ابن مالك فى النحو العربى على نحو تاريخى، فلا يزال النحو العربى الذى ندرسه حتى يومنا هذا متأثراً بتقديم ابن مالك له، ومع أننا جميعاً نعرف أن أبا الأسود الدؤلى هو أول من وضع قواعد نحوية، وأن سيبويه هو أبو النحو العربى بفضل كتابه «الكتاب»، فإن الطريقة التى قدم بها ابن مالك النحو من خلال مولفاته وأشهرها «الألفية» قد غطت تماماً على جهد سيبويه ومنهجه فى تقديم النحو.

لم يضع ابن مالك قواعد النحو العربى، فهى بالطبع موجودة فى اللغة نفسها، ولم يسجل هذه القواعد، فقد سبقه سيبويه إلى هذا، وتلاه كثيرون من علماء النحو الذين استطاعوا أن يصلوا بالدراسات النحوية إلى النضج التام، أو إلى أقرب ما يكون من النضج التام. . وقد جاء ابن مالك بعد هذا كله: بعد تبلور المدارس واكتمال المذاهب وثراء التراث إلى أبعد الحدود، وهكذا كان من الصعب أن يجد لنفسه مكاناً فى تاريخ النحو إلا بعبقرية فذة، وقد استطاع هذا العالم [الجديد] بذكاء نادر وقريحة ناقدة أن يستوعب كل ما سبقه ، وأن يبدأ فى الإضافة إليه، ومع أن العقيدة القائلة بأن الأول لم يترك للآخر «شيئاً» كانت سائدة تماماً فى وقت ابن مالك، فإنه ـ وهذا هو بيت القصيد ـ كان يرى أن بإمكانه أن يضيف وأن يبدع، وقد عبر عن هذا المعنى بجملة رائعة فى مقدمة كتابه «التسهيل» قال فيها:

«وإذا كانت العلوم منحاً إلهية، ومواهب اختصاصية، فغير مستبعد أن يُدخر لبعض المتأخرين، ما عسر على كثير من المتقدمين».

□

على هذا النحو يمكن لنا أن نصور ابن مالك للقراء على أنه أصبح طيلة القرون التالية بمثابة «المرجع» و«صاحب المرجع».

ومن التقاليد الراسخة التى ابتدعتها الحضارة الإسلامية أن يكون لكل علم من العلوم كتاب «أو أكثر» يكون بمثابة المرجع، لا يسمح لأحد أن يمارس التعليم والبحث فى هذا العلم إلا بعد أن يكون قد استوعبه تماماً.

ومما يدل على عظمة ابن مالك أن كتابه «الألفية» ظل بمثابة هذا المرجع ربما إلى يومنا هذا، وأن كتابه الآخر «التسهيل» كان أيضاً بمثابة هذا المرجع عند أهم معارضى ابن مالك وهو أبو حيان النحوى الذى يرى مؤرخو النحو أنه «أشد النحاة مخالفة لابن مالك وأكثرهم شغباً عليه»، لكن هذا العالم الجليل كان لا يسمح لأحد أن يقرأ عليه إلا فى كتاب «التسهيل» أو فى «كتاب سيبويه»، وفى هذا أكبر دليل على عظمة ابن مالك وعظمة أبى حيان النحوى أيضاً.

□

ونعود إلى الألفية، وقيمتها عند دارسى العلوم اللغوية والعربية قيمة كبيرة جداً، وهى عند مدرسى العلوم اللغوية العربية كذلك ذات قيمة ضخمة، فقد يسرت حفظ قواعد اللغة بفضل تركيز عباراتها، كما أن كونها منظومة قد يسر حفظها واستدعاءها من الذاكرة عند الحاجة إلى تذكر القاعدة النحوية أو معرفتها أو التأكد منها أو مقارنتها بالقواعد الأخرى.

ومن حسن حظ التعليم الأزهرى فى مصر أنه كان يأخذ بمبدأ الحفظ، وأنه لم يكن يجد فى الحفظ خطيئة على النحو الذى أصبح فيه بعض المحدثين «الغرباء عن فهم المناهج التربوية» يصورون الحفظ، ومع أن هذا المقال ليس مجالاً

لمناقشة هذه القضية، إلا أنى أحب أن أؤكد للقارئ ما ذكرته فى أحد مقالاتى من أن ما نعرفه بالحفظ يمثل إحدى الوسائل المهمة جداً لمعاونة العقل البشرى على إتمام كثير من العمليات الذهنية والمنطقية والفكرية فى سرعة بالغة تضيف إلى الإنجاز الفكرى ولا تنتقص منه. كما أن «الذاكرة» البشرية التى يضيف الحفظ إليها موضوعات ومعلومات جديدة هى واحدة من أعظم نعم الله على الإنسان، وربما تمثل أبدع صور الإعجاز الإلهى فى العقل البشرى. . كما أن النصوص الفكرية «سواء كانت فى الأدب أو العلم» لا يمكن أن تتحد بالتفكير البشرى وتتوحد معه وتكتسب القدرة على التفاعل معه بدون الحفظ. . أيا كانت الصورة التى تحقق بها الحفظ. . على أن الأهم من هذا كله أن «النص» نفسه (أى نص) لا يكتسب الحميمية مع الدارس بدون حفظ. . حتى ولو كان النص مما لا يستحق الحفظ!

□

ولست أزعم أنى تعلمت النحو من خلال الألفية، ولكنى تعلمت النحو بينما كانت الألفية «المشروحة» موازية لى، ولازلت أحتفظ فى مكتبى بنسخة مجلدة من أربعة أجزاء هى شرح ابن عقيل على الألفية بتحقيق الأستاذ طه الزينى، أهدتها لى مدرستى الإعدادية بمناسبة فوزى بجائزة القرآن الكريم على مستوى المحافظة، وسجل الناظر الإهداء بيده على كل جزء من الأجزاء الأربعة مقروناً بخاتم المدرسة، وحين كنت أتولى فى بعض الأحيان تدريس اللغة العربية فى فصول التقوية الصيفية، فإنى كنت فى كثير من الأحيان ألجأ إلى بعض أبيات الألفية لتدريس بعض دروس النحو بطريقة مبتكرة، وأستطيع أن أزعم أن التلاميذ كانوا يتجاوبون مع هذه الطريقة بطريقة مذهلة، ويكفى أنهم جميعاً كانوا فى نهاية الحصة المخصصة لدراسة «إن وأخواتها» يحفظون قول ابن مالك.

لأن أن ليت لكن لعل          كأن عكس ما لكان من عمل

وفى هذا البيت كما نرى بوضوح استطاع ابن مالك أن يحصر إن وأخواتها جميعاً على سبيل التوالى، وأن يقدم ملخصاً بديعاً لعمل هذه الأخوات فى النص مقارناً هذا العمل بعمل كان وأخواتها، ذاكراً أنه عكس هذا العمل، وليس أدعى إلى تذكر القاعدة وفهمها من هذا النص العبقرى.

□

لكنى عند دراستى للآثار الفكرية والآراء اللغوية لمحمد كامل حسين (عضو المجمع اللغوى) فوجئت به يجاهر فى المجمع اللغوى بآراء مضادة أو (إذا أردنا الدقة) معادية للألفية ولمنهجها فى تعليم النحو، وهى آراء تستحق الاحترام حتى إن لم تكن صائبة، وقد كنت أميل إلى الاعتقاد فى صحتها حين كتبت كتابى عن محمد كامل حسين عام ١٩٧٨، وظللت على هذا حتى نضجت وأتاح لى نضجى احتكاكا أكثر بطوائف معلمى اللغة ودارسيها، وأدركت ما أدركه المسئولون عن تعليم قواعد اللغة طيلة القرون السبعة الماضية من أهمية وجود وخلود وحضور نص بديع كالألفية.

ومع هذا فإنى أحب أن أورد بعض النصوص التى هاجم بها محمد كامل حسين «الألفية» وسأقتبس من هذه الأقوال قوله:

«من أكبر الدلائل على تدهور علوم اللغة ما فعله ابن مالك حين وضع ألفيته المعروفة، وليس من المبالغة أن نقول إنها ساعدت بدورها فى هذا التدهور، وعندى أنها عادت بأضرار جسيمة على العربية، والعناية بها من الأسباب التى باعدت بين النحويين والكتاب».

«والأضرار التى ألحقتها ألفية ابن مالك باللغة العربية كثيرة. منها أنها نظم سقيم لا يقبله مَنْ عنده أقل قدر من الذوق الأدبى، ولا أظن أن أحدا ممن حفظوها يستطيع أن يكتب شيئا ذا بال فى غير النحو، وهى من الأمور التى

ساعدت على انطواء النحويين على أنفسهم، كأن النحو بمعزل عن كل ما يفيد منه الكاتب والأديب، ثم إنها ركزت جهد المتعلمين على درس القواعد كأنها غاية فى ذاتها، والتأكيد على قواعد اللغة والحاجة إلى تذكر تفاصيلها يعوق المتعلمين عن الانطلاق فى التفكير. ومن هنا أصبح العلم باللغة احترافا».

«والألفية مجموعة طلاسم لا تفهم إلا بعد شرحها شرحا وافيا، ولا يفيد أحد منها إلا بعد شرح هذا الشرح، حتى إذا بلغ الإنسان جوهر القاعدة وجد أنها لا تستحق شيئا من هذا الجهد... قيل إنها سهلت العلم بالقواعد، ولكن فائدة هذا النظم تضيع بين سوء النظم وشرح الشراح، ولذلك تعددت الشروح والتقارير والحواشى، ولولا الألفية لاستطعنا أن نحتفظ من قواعد اللغة بما نكون فى حاجة إليه».

ومع كل إعجابى وتقديرى لمحمد كامل حسين إلا أننى أظن أن هذه الآراء لا تعبر عن علمه وتقديره بقدر ما تعبر عن مثالياته وآماله، وليس صعباً أن ندرك أن تعليم النحو شىء، وتنمية الذوق شىء آخر، ولا ينبغى لنا أن نتصور أنهما مجتمعان على الدوام ولا متعارضان على الدوام، وإذا جاز أنه من الممكن أن يجتمعا، فإن هذا الجواز ليس قاعدة، وإن كان قاعدة فليس بمثابة القاعدة على وجه العموم، كما أنه فى ظنى قد يكون مستحيل الحدوث باطراد. هذا والله ورسوله أعلم.

# إشكالية التحيز

لأول مرة منذ زمان بعيد يصدر فى المكتبة العربية كتاب ضخم وجاد ومتكامل اجتمع على تأليفه خمسون من المهتمين بالفكر والثقافة العربية المعاصرة بروح الإخلاص العميق للفكرة التى تناولوها، والمفاهيم الفكرية التى ناقشوها، والآراء الجريئة التى أضافوها.

وقد جاء هذا الكتاب ليكون بمثابة بروتوكول مرجعى وليكون فى ذات الوقت مرجعا فى حد ذاته. . أو بعبارة أخرى ليكون «بيانا» يطالب بقيم جديدة، وفى ذات الوقت فهو دستور قيم لهذه القيم الجديدة التى تستهدف أن تصوغ لهذه الأمة بداية عهد جديد من الاستقلال هو الاستقلال الحضارى.

فإذا تأملنا فى حقيقة أننا نعقد على مدار الوطن العربى والإسلامى ما لا يقل فى المتوسط عن ندوة فى كل يوم من أيام العام، فلابد لنا أن نقدر مدى العظمة والروعة والمثابرة وقيم أخرى كثيرة كانت وراء قيمة أكبر هى قيمة الإخلاص التى تصدرت كل هاتيك القيم لتبرز لنا إلى الوجود هذا المرجع العظيم والسفر

---

فى مجلدين، صدر عن نقابة المهندسين المصرية، والمعهد العالمى للفكر الإسلامى، تحرير الدكتور عبدالوهاب المسيرى.

القيم والكتاب المبتكر.

وعلى كل الذين يعقدون ندوات بعد اليوم أن يتمثلوا الجهد المبذول فى هذا الكتاب حتى يحاولوا أن يقدموا للمكتبة العربية ما هو صنو له، فإذا صدقت النوايا فسوف ندرك جميعا أن الندوة الحقيقية تحتاج إلى جهد كبير وإعداد متأن إذا ما كانت الفكرة تستأهل الجهد والإعداد ولكن العامل الأهم فى الوصول إلى مثل هذا المرجع العظيم قد يتمثل فى شخص واحد، يكون إخلاصه للفكرة قد وصل إلى حد التفانى فيها، أو بعبارة أدق وصل إلى حد «التوحد»، ويكون قبل هذا قادرا على الدراسة العميقة والقراءة المتأنية لكل دراسة موسعة، ويكون بعد هاتين الخصلتين أكثر قدرة على التعبير الدقيق والواعى عن الحقائق فى صورها المختلفة، وأن يكون مخلصا للفكرة فى هذا التعبير وصاحب قدرة على التمييز بين ماهو صواب وما هو أكثر صوابا، وبين ما هو ظاهر البطلان وبين ماهو ظاهر الحق، وبينهما وبين الباطل والحق، وأن تكون له القدرة على طرح الأسئلة أو أن يكون قد أوتى نصف العلم على حد تعبير الإمام الشافعى فى وصف سلفه العظيم الإمام أبى حنيفة النعمان، وأن تكون له كذلك القدرة على تمييز الأجوبة من بعضها والوصول إلى الموضع الحرج الذى جعل الإجابات عنده تختلف وتنحرف عن الصواب.

ومن حسن الحظ أن ثقافتنا العربية المعاصرة قد بدأت فى هذه الندوة تعرف طريقها إلى الإفادة من الدكتور عبدالوهاب المسيرى محرر هذا الكتاب ليقوم بهذا العمل الجليل.

ولاشك أن كل الكفاءات الشخصية والذهنية قد تجمعت وتضافرت مع بعضها لتقدم لثقافتنا العربية هذا الإنجاز الرائع.

لهذا فإن التقدير الذى يستحقه الدكتور المسيرى على هذا العمل «وهو

محرره» يفوق التقدير الذى كان يستحقه لو كان هو مؤلفه فحسب، ذلك أنه جمع إلى جهده العظيم فى تأليف الفصول إلى بعضها ومع بعضها اعترافا ذاتيا وعمليا شجاعا بترك كل تخصص لصاحبه، وترك كل مؤلف مشارك لأسلوبه، مع أنه كان فى وسعه - كما نعرف - أن يتكاسل بعض الشىء عن إنجاز هذا العمل ثم يخرج علينا بكتاب كبير من تأليفه بمفرده يأخذ فيه ما يشاء من أعمال الندوة ليضمنه كفقرات مطولة أو غير مطولة فى متن كتابه أو فى هامشه، مع حفظ حق أصحاب هذه الفقرات فى المرجعية، ولكن هذا الرجل المجتهد قدم لنا العمل العظيم على صورة عظيمة محتفظة بمؤلفيه العظماء كذلك.

أما أن هذا العمل عظيم فأمر لاشك فيه، أليس هذا الكتاب هو المحاولة الوافية الشافية الكافية (مع أنه الأولى) لدراسة مفهوم التحيز من وجهة نظر إسلامية دراسة عميقة وعريضة فى الوقت نفسه، فهى تتناول التحيز فى كافة مناحى المعرفة تقريبا، وبعمق شديد جدا فى كل هذه المناحى.. وهى تدرس التحيز فى إطار فلسفى وتطبيقى، وهى عندما تثبت الفكرة المتحيزة تثبت أيضا البديل، فتخرج من نطاق النقد إلى إطار البناء، وتشيد صروحا للحق تضيفها إلى النقد البناء وإلى النقد المنهجى وإلى البناء المعرفى.

وليس فى وسعى فى هذا المقال أن أتناول هذا الكتاب فصلا فصلا، ولا فكرة فكرة كما أفعل فى الكتب التى أنقدها، وليس فى وسعى كذلك أن أتناوله شريحة شريحة، ولكنى مع هذا أريد أن أدل القارئ على أربعة معانى مهمة تتبدى من خلال الدراسة الواعية لهذا الكتاب.

أولها: أريد للقارئ - على سبيل المثال - أن يستوعب فكرة أجاد هذا المجلد عرضها وهى فكرة أن الشىء لا يعد موجودا بالنسبة لشعورنا إلا عندما يلد فكرة تصبح برهانا على وجوده فى عقلنا كما قال مالك بن بنى فى كتابه مشكلة الثقافة.. ولهذا فإن كل ما ينضوى فى منطقة الضوء التى تحوط جزيرتنا يصبح

فكرة تدخل إلى مجال معرفتا ، أى إلى شعورنا ، ولكنه عندما يتم دخوله فى هذه المنطقة يصبح حضوره وجودا حقيقيا ، وحينئذ تنكشف شخصيته ، ويوضع بالتالى اسم يطلق عليه . . وهذه هى عملية الإدراك عندما نريد أن نفهم الأشياء من الوجهة الفردية ، أما إذا أردنا أن نتناولها من وجهة اجتماعية ، فإن علينا أن نحدث تفرقة بين الواقع الاجتماعى الذى لم يحدد أو لم يوصف بعد ، وبين الواقع الاجتماعى المدرك المحقق . وهكذا يسهل علينا أن نفهم مدى الضرورة القصوى لفهم مصطلح ما فى ضوء ثقافتنا العربية الإسلامية ، وفى ضوء الثقافة الغربية التى ننقل عنها وتستطيع أن تأخذ أمثلة لهذا ترجمة كلمة Saint على أنها القديس بينما هى فى الفكر الإسلامى : الصديق ، وترجمة Savaltion على أنها الخلاص بينما هى فى الفكر الإسلامى : الشفاعة ، وترجمة Devils على أنها «الأرواح الشريرة» بينما هى فى الفكر الإسلامى «الشيطان» . . وهكذا .

ومن حسن الحظ أن بعض مترجمينا فى كثير من العصور كانوا يلجأون بحكم الفطرة الصادقة إلى الترجمة المعبرة عن الفكر الإسلامى ، فى نفس الوقت الذى كان يلجأ فيه مترجمون آخرون إلى الترجمات الأخرى المعبرة بوضوح عن التحيز الواعى أو غير الواعى لفكر آخر .

ولعل هذه النقطة تدعونى إلى أن أدعو الدكتور المسيرى ورفاقه إلى تكليف مَنْ يقوم بمثل هذه الدراسات العميقة للترجمات المختلفة التى نُقلت من خلالها علوم وثقافات كثيرة إلى الأدب العربى وإلى اللغة العربية ، وفى هذا المجال يهمنى بصفة خاصة أن أشير إلى ما أشرت إليه منذ أكثر من خمسة عشر عاماً من عبقرية الدكتور على مصطفى مشرفة حين أراد أن يترجم إلى اللغة العربية نصا شعريا أوبراليا فوجد فيه إشارة إلى حيوان سريع فلجأ إلى أن يعبر عن هذا الحيوان (أو وسيلة الانتقال السريعة) بمسمى « البراق» الذى ورد ذكره فى كتب

السيرة على أنه الحيوان الذى امتطاه الرسول (صلى الله عليه وسلم) فى ليلة الإسراء والمعراج . . ويهمنى بصفة خاصة أيضا أن أشير كذلك إلى الروح الإسلامية شديدة الانتماء فى ترجمات ألفاظ العلوم الحديثة عند الجيل الأول من علمائنا المصريين المحدثين وأذكر منهم بصفة خاصة العلماء الدكاترة : أحمد زكى ومشرفة والغمراوى بل كل جهود لجنة التأليف والترجمة والنشر، ولست أريد أن أخرج عن عرضى لهذا الكتاب إلى الحديث عن جهدى فى كتب ومقالات أخرى فى الإشارة إلى جهود هؤلاء فى الصياغات المبكرة للاستقلال الحضارى فى العلم والمعرفة العلمية .

□

أما المعنى الثانى الذى أريد أن أدل القارئ عليه فهو انتباه هذه الندوة وتصديها لمدى الخطورة الكامنة فى محاولة المدارس الاجتماعية الغربية إقامة وحدة بين العلوم الاجتماعية والعلوم الطبيعية . . . بما يؤدى [فى تصور الدكتور المسيرى] إلى تحول المجتمع فى ظل هذه المدارس إلى آلة كبيرة محكومة الحركة ومضبوطة بالأزرار، وقد انتبهت بحوث الندوة ومناقشاتها إلى حقيقة مهمة جدا وهى أن هذا التوجه فى حد ذاته قد يعجل بقيام الدولة الشمولية فى أبشع صورها . . . ولست أستطيع أن أتحفظ على هذا الاستنتاج ولا على عموميته، بل لعلى أضيف إلى هذا أن الأمر قد لا يتوقف عند الحد الذى صوره هذا الكتاب، بل إن النظام العالمى الجديد يستمد من نجاح بعض تجارب الولايات المتحدة الأمريكية فى بعض الصراعات الدولية التى اجتازتها مؤخرا مبررا قويا للاعتماد على ما أسميته فى كتاب لى بنمذجة السلوك الإنسانى، وكنت قد تناولت هذا المعنى بوضوح كاف - فى تصورى - فى كتابى «شمس الأصيل فى أمريكا»، ولا أستطيع بعد هذا إلا أن أدل القارئ على أن يطالع بتمعن شديد فصول المحور الخامس من محاور هذا السفر القيم «إشكالية التحيز» فسوف

يجد ما يروى عطشه إلى معرفة كثير من الحقائق.

□

المعنى الثالث الذى أريد أن أنبه القارئ إليه هو ما نبه إليه بحث الدكتورين أسامة القفاش وصالح الشهاب عن التحيز فى المفاهيم الطبية، وهما يوردان فى هذا المعنى كلاما كثيرا لعل أصدق وصف له هو أن كله أعظم من بعضه، وهما يعتمدان على كتاب عظيم أرجو الله سبحانه وتعالى أن يتاح لقراء العربية عن قريب هو «الطب والثقافة»، ولأن الحديث عن الطب يبدو دائماً وثيق الصلة بكل القراء وليس بى وحدى فحسب فسأختار لهم فقرة من بحثهما (ص ٤٦٠ الجزء الأول) حيث يتحدثان عن بعض الأساطير الطبية فيقولان فى هذا البحث:

«فى إحصائية مثيرة بلغت نسبة الولادة داخل البيت فى هولندا ٨٠٪ من مجموع الولادات، وبلغت تلك النسبة فى الولايات المتحدة ٧٪ فقط. وتزداد بين الفقراء عنها بين الأغنياء فى أمريكا حيث إنها تتركز أساسا فى المناطق المدنية الفقيرة أو أحياء الزنوج والأسبان والأجانب.. ويفسر الكاتب هذا على أساس الخلفية الثقافية فى كل بلد والخلفية الطبقية والقدرة المادية داخل البلد الواحد حيث يمكن للمواطن الأمريكى الأبيض أن يذهب للمستشفى بسبب كروت الضمان المتعددة التى يقتنيها. ثم يضيف الكاتب تفسيرا عنصريا حيث يقول إن الأجانب يحتفظون أحيانا ببعض عاداتهم معهم وأورد مثالا على ذلك: الأسيويون وحالة الخوف المرضى من الأجانب أو Xenophobia».

«ونلاحظ (الملاحظة للأستاذين أسامة النقاش وصالح الشهاب) أن الكاتب يغفل فى تفسيره عاملا بسيطا هو عملية الولادة ذاتها التى هى وفقا للتعريف الطبى «عملية طبيعية لا تتطلب أى تدخل صناعى أو خارجى».

«هل تتذكرون تلك المرأة المصرية القديمة التى كانت تلد ثم تخرج للعمل فى الحقل مع زوجها كما أخبرنا هيرودوت فى تواريخه».

«فى المقابل يعود انتشار عملية الشق العجانى Episiotomy إلى الطبيب الأمريكى جوزيف ديلى الذى أوصى عام عام ١٩٢٠ باستخدام الجفت Forcepes والشق المهبلى Episiotomy والفتح القيصرى Cesarean section بأسرع ما يمكن. . وأبدى احتقاره الشديد لعملية الولادة الطبيعية قائلا: «إنه يعتقد أن الطبيعة أرادت أن تموت النساء أثناء الولادة مثلهن فى ذلك مثل سمك السلمون».

«ولكن ماذا نتوقع ممن يعتقدون أن كل شىء سيتم حله علميا وأن الطبيعة هى الأصل وأنها قد أتت من عدم! أحيانا نضع أساطيرنا الخاصة لتبرير وضعية اجتماعية وتعليل سلوك ما».

من هذا القبيل عمليات الولادة التى تحولت إلى عملية مربحة وسريعة ويلجأ الأطباء الكبار إلى التدخل القيصرى بأسرع ما يمكن لأن وقتهم وجدولهم لا يتيح لهم الانتظار حتى تلد المرأة ولادة طبيعية.

«هذا النموذج «العملى» «المادى» الهادف إلى الربح انتقل بالعدوى إلى الريف فمن قبيل المفارقات المضحكة المبكية فى آن واحد أنى سمعت عن قابلات ريفيات كن يحقن النسوة بحقن «إحماء الطلق» للإسراع فى الولادة وبناء على طلب السيدات أحيانا وذلك تشبها بالأطباء وطلبا للوجاهة الاجتماعية. فمن لا يستطيع إحضار الطبيب لامرأته يحضر لها القابلة التى تستخدم حقن الطلق. وهكذا يجرفنا النموذج المادى الكمى، ونتخلى عن منظومتنا الإنسانية على مستويات متعددة».

وبعد هذه النماذج الموحية نرى كتاب «إشكالية التحيز» وهو يقدم لنا أسطورة

أخرى : هل تعتقدون أن «المرض» واحد فى كل زمان ومكان ، وأنه عندما يلقى الأطباء فى وجوه مرضاهم بكلمات لاتينية إنما يقصدون نفس المعنى فى كل البلدان؟

يقول الدكتور م. ن. ج. ديوكس «على أحد جانبى الأطلسى تعنى كلمة Cellulitis (أى التهاب خلوى حرفيا) روماتيزم العضلات، بينما هى على الجانب الآخر تعنى : التهاب صديدى فى النسيج تحت الجلدى، ولو توغلنا بضع مئات من الكيلومترات داخل القارة فإنها [أى نفس الكلمة] توازى المرادف الطبى العلمى للبدانة فى الشابات.

وهكذا : كلمة واحدة وكل هذه المعانى المتضاربة.

□

المعنى الرابع الذى أريد أن أنبه إليه فى حديثى عن هذا السفر القيم هو انتباه الندوة إلى خطورة مفهوم «النص»، وهو المفهوم الحاسم فى تشكيل بعض المناهج النقدية الغربية المعاصرة، وهو فى رأى الدكتور سعد البازعى فى بحثه بعنوان «ما وراء المنهج : تحيزات النقد الأدبى الغربى» بمثابة أحد المفاتيح البارزة لما نجده من تباين، فثمة إجماع تقريبا بين المعاجم العربية على أن النص يحمل معنى الإسناد، والتعيين، قال الأزهرى : النص أصله منتهى الأشياء ومبلغ أقصاها. . ونص القرآن، ونص السنة، أى ما دل ظاهر لفظهما عليه من الأحكام (لسان العرب). وفى تاج العروس : «النص بمعنى الرفع والظهور. قلت ومنه أخذ نص القرآن والحديث وهو اللفظ الدال على معنى لا يحتمل غيره. .» فأين هذا من المدلول اليونانى واللاتينى الذى تعود إليه كلمة «Text» فى اللغات الأوروبية الحديثة، حيث تحمل الكلمة معنى «النسيج» و «التداخل»، وهو المعنى الذى مهد لظهور نظرية النصوصية، أو اشتباك بعض النصوص

ببعض بشكل نسيجى .

صحيح أن مفهومنا العربى المعاصر للنص قد تغير عن المفهوم القاموسى القديم، بل لعله عند البعض منا يحمل المفهوم الغربى ممتزجا مع المفهوم العربى الإسلامى الموروث . لكن هذا لا يجيز لنا أن نسقط المفهوم الغربى، أو مفهومنا المزيج، على أدب وثقافة أنتجت فى ظروف مختلفة كثيرا عن ظروفنا (ذلك أن) المفاهيم تظل مختلفة تبعا لاختلاف السياقات الحضارية . ومهما كان ذلك الاختلاف نسبيا، فإننا مطالبون بإدراكه والصدور عنه حين يتطلب الأمر ذلك .

وفى موروثنا الفكرى والنقدى ـ كما يقول صاحب البحث ـ سنجد تأكيدا على أهمية ذلك الإدراك وإضاءة لبعض جوانب التحيز المنهجى . وهذا هو أحد سببين رئيسين لتوقفنا قليلا عند ذلك الفكر .

أما السبب الثانى فهو أن ذلك الفكر الموروث يعد نموذجا تاريخيا يمكن اعتباره سابقة فى تاريخ الفكر، نحن فى أمس الحاجة إليها لتعزيز موقفنا النقدى أو التساؤلى، إزاء الفكر الغربى المحيط بنا من كل الجهات تقريبا، وبقدر أكبر بكثير بما كان يحصل فى الماضى .

ففى المواجهات الفكرية لابن سينا والغزالى وابن رشد وغيرهم، نجد ما يذكرنا بأن الاستعارات الفكرية والأدبية لا يجب أن تتم إلا بعد تمحيص وتساؤل، ليس من منطلق الارتياب فى الفكر الآخر، وإنما إدراكا للاختلاف، وحرصا على تماسك الشخصية الحضارية . والنموذج الذى نجده عند أولئك المفكرين يعزز هذا الموقف التساؤلى من خلال (أشكلته) أو تأزيمه للعلاقة بالغرب .

وسنحس بذلك ـ يقول الكتاب ـ بالرغم من قصر وقفتنا إزاء ذلك النموذج، وبالرغم أيضا ـ وقد يكون هذا هو الأهم ـ من اختلاف الظروف التاريخية .

فعلاقتنا بالغرب ليست - تماما - تلك العلاقة التى تبلورت فى القرن الثالث أو الرابع أو الخامس الهجرى، الغرب غير الغرب، ونحن [كذلك] اختلفنا عن ابن سينا وحازم القرطاجنى.

لكن المواجهة الحضارية تحافظ - بالرغم من ذلك - على الكثير من سماتها. وليس أدل على ذلك من أن الفكر الغربى المعاصر يواجه إشكاليات التحيز وعلاقته بالآخر بكيفيات تذكرنا كثيرا بما كان يحدث يوما ما فى مشرق العالم الإسلامى وغربه.

□

هكذا يستطيع القارئ من هذين الاقتباسين اللذين اخترتهما [بتصرف] من مجالين متباعدين هما الطب والنقد الأدبى أن يدرك بكل وضوح أن «التحيز» ليس إشكالية فحسب، ولكنه مشروع حضارى كبير، يرتبط بكل ما فى الحضارة من علوم وأفكار، وأحاسيس، ومشاعر، ومظاهر، وجواهر، ورؤى، وانعكاسات، وتأثيرات، وتأثرات.

بقى بعد هذا كله أن أهنئ نقابة المهندسين والمعهد العالمى للفكر الإسلامى على إخراج هذا السفر القيم، وبقدر ما أهنئ هاتين المؤسستين فإنى لابد أن ألوم الناشرين المصريين والعرب جميعا الذين تركوا هذا العمل من دون أن ينشروه على نطاق واسع، وأن ألوم مع الناشرين فنانى إخراج الكتب العربية الذين لم يفرضوا وجودهم على الساحة الثقافية بالقدر الذى جعل مثل هذا الكتاب يصدر بدون اللجوء إلى لمساتهم.

وإنى واثق أن الطبعات التالية من هذا الكتاب القيم سوف تكون بإذن الله سبحانه وتعالى أكثر جمالا ورشاقة.. وتوزيعا كذلك.

# موسوعة الطفل

يمثل إصدار موسوعة متكاملة باللغة القومية حدثاً فارقاً فى تاريخ الحضارات، لأنه يتيح تقديم المعرفة التى سبق تكريسها عبر جهود متراكمة بطريقة منظمة أمام الناشئين من أبناء الوطن بل والناشئين من العلماء ومن الأدباء والفنانين، بما يمكن هؤلاء جميعاً على الدوام أن يدركوا أين يضعون أقدامهم فى أى موضع يتناولونه بالبحث أو الدراسة أو الاطلاع، سواء فى ذلك أكان الموضوع متصلا بتخصصاتهم أم كان جزءا من نسيج تاريخ العلم والحضارة على وجه العموم.

وفى عصور النهضة القومية تتسارع الخطوات إلى إنجاز هذه الخطوة الجبارة، وعلى الرغم من أن الأجهزة التنفيذية قد تثبت نجاحها فى بناء هياكل مصانع ومؤسسات كبرى فى أزمنة قياسية، وعلى الرغم من كل صور التقدم الذى مكن من إنجاز مشروعات مدنية عملاقة، فإن إنجاز موسوعة ذات طابع قومى يظل على الدوام أملاً بل حلماً بعيد المنال.

وربما كان هذا هو جوهر ما حدث أو ما لم يحدث فى ثقافتنا العربية المعاصرة بالفعل، وحتى هذه اللحظة فإن الثقافة العربية لا تزال تفتقد بشدة موسوعة

أصيلة رغم كثير من الضجيج الذى أثير مرة بعد أخرى حول اقتراب إنجاز عمل موسوعى ضخم، لكن الأيام وحدها تثبت أن الأمر فى ظل دائرة الأمانى ولم يكن ليتعدى الضجيج والصخب الإعلامى فحسب .

ولعل هذا مما يساعدنا على إدراك حقيقة وقيمة ما استطاعت السيدة سوزان مبارك إنجازه من عمل حضارى وعلمى ضخم، حين صدرت برعايتها مؤخراً موسوعة عربية ميسرة فضلت تسميتها «موسوعة الطفل» مع أنها أكبر من أن تكون كذلك فحسب، وقد صدرت الموسوعة عن الهيئة المصرية العامة الكتاب بالتعاون مع مؤسسات خاصة أثبتت أنها قادرة على صياغة الحلم فى أفضل صورة، حيث تتولى شركة توزيع خاصة هى المجموعة الثقافية المصرية إدارة المشروع وتوزيع الموسوعة، على حين تولت مؤسسة أخرى هى «م. جرافيك» إنتاج العمل بدءاً من الجمع التصويرى والإخراج والتجهيزات الفنية بقيادة مؤسسة ثالثة هى مؤسسة «ستار للإنتاج». أما الطبعة المتميزة فقد قامت بها مؤسسة رابعة فى سنغافورة.

وقد وازنت السيدة سوزان مبارك نفسها حسبما تروى فى تقديمها للموسوعة بين خيارين :

**الخيار الأول** : أن نعهد بتأليف الموسوعة إلى مجموعة من العلماء والباحثين .

**والخيار الثانى** : أن نترجم موسوعة من الموسوعات العالمية الشهيرة، والمكتوبة أساساً للأطفال .

وقد تبين للسيدة الأولى حسبما تروى فى المقدمة أن الاختيار الأول قد يتطلب سنوات عديدة، لبناء قاعدة بيانات أساسية، يمكن أن تكون المصدر

الرئيسى لموسوعة عربية متكاملة ومشرِّفة . . كذلك ظهر أن الاختيار الثانى ـ وهو أن نترجم موسوعة عالمية ـ لا يمكن أن يفى باحتياجات الطفل العربى المعرفية كلها ، فلابد لموسوعة الطفل العربى أن تتفق مع خصائص الثقافة العربية وثوابت القيم الدينية .

ولهذا كان اختيارى - تقول السيدة سوزان مبارك - هو الاستعانة بالمادة العلمية من موسوعة عالمية ، ثم صياغتها بأسلوبنا ، وتلوينها بلوننا ، على وجه يتلاءم مع قيمنا ومثلنا . ويسمح بأن نضيف إليها المواد المرتبطة بتاريخنا وتراثنا وثقافتنا . . ومن أجل ذلك كان لابد أن نستعين بكبار الباحثين والكتاب والمثقفين . . حتى تخرج تلك الموسوعة عربية الشكل والمضمون ، وتكون ـ فى الوقت نفسه ـ ذات مستوى عالمى ومضمون إنسانى .

وقد وقع اختيار السيدة سوزان مبارك على موسوعة «وورلد بوك» العالمية ، لما تتسم به فى رأيها من بساطة فى العرض وشمول فى المادة وحسن انتقاء للصور ، كما أنها تتميز بالحيدة الفكرية والأمانة العلمية . . ثم أضيفت إليها المئات من المواد العربية «التى ترتبط بتراثنا وتاريخنا ، وبعاداتنا وتقاليدنا ، وبحاضرنا وثقافتنا ، وذلك حتى تخرج الموسوعة فى هذا الشكل المتكامل ، وتكون بحق بمثابة إضافة مهمة للمكتبة العربية ، خاصة المكتبة التى تهتم ـ أساساً ـ بتثقيف الطفل العربى» .

وقد عبرت السيدة سوزان مبارك عن أمنياتها التى ترجو تحقيقها من خلال هذا المشروع الكبير فى فقرة رائعة قالت فيها :

« . . . وبعد ، فإذا أتاحت تلك الموسوعة الجديدة للطفل العربى أن يتعرف على معالم تاريخه وتراثه . . وإذا مكّنته من أن يطّلع على ملامح مختلف

الثقافات العالمية فى الشرق والغرب . . وإذا أتاحت له أن يقف على صورة الحاضر، ومهدت له الطريق لكى يستشرف آفاق المستقبل . وإذا بسّطت له أفكار العلم العظيمة ، وعرّفته بأهم الاختراعات والاكتشافات . . وإذا كانت له نافذة يرى من خلالها الأجرام السماوية وما يحفل به الفضاء من ظواهر فلكية ، ويتعرف عن طريقها على جغرافية الأرض والظواهر الطبيعية ، وبمعنى أشمل ، إذا أصبحت للطفل بساط ريح ، يطوف به عبر الماضى والحاضر والمستقبل ، وينقله من قارة إلى قارة ، ويجوب به البحار و المحيطات ، ويغوص به إلى الأعماق ، ويصعد به إلى السماوات عبر النجوم والمجَّرات ، حينئذ ، سنكون قد حققنا شيئاً من أهدافنا ، وهو أن نوقظ فى الطفل النَّهم للمعرفة ، وأن نغرس فى نفسه الشغف بالقراءة ، وأن نبذر فى أعماقه الحماس للخلق والإبداع» .

□

وفى الحقيقة فإن الإمكانات التى أتيحت لهذا العمل قد أثمرت فى النهاية إمكانية أن تخرج الموسوعة فى صورة رائعة من حيث الشكل والإخراج الفنى ، وقد حرصت الموسوعة على أن تقدم نفسها ومنهجها للقارئ ، ومن حسن الحظ أن الموسوعة التزمت بأن تتبع الأسلوب الأبجدى كمدخل للموضوعات ، فقد كان من الطبيعى أن تتوجه للنشء بدءاً من نهاية المرحلة الابتدائية ، وهى المرحلة التى من المفترض أن يكتمل فيها فهم الطفل لاستخدام الأبجدية للقراءة والبحث فى الموضوعات المختلفة . وقد أشارت الموسوعة إلى أن رأى الخبراء قد اتفق على أن النشء بدءاً من سن العاشرة يستطيع استخدام دوائر المعارف والموسوعات ، كمصدر للبحث والمعرفة ، وكمرجع لإشباع شغفه الكبير للتعرف على الحقائق المختلفة .

ومن الإنصاف أن نذكر أن الموسوعة قد نجحت فى تحقيق عنصر مواءمة

موضوعاتها مع المناهج الدراسية التى يدرسها الأطفال فى تلك المرحلة السنية، واقتضى هذا أن تعهد الموسوعة لأفضل الخبرات التربوية بتقديم نماذج مختلفة للموضوعات التى يدرسها الأطفال فى تلك المرحلة، وقد جاء اختيارالموضوعات التى تشملها الموسوعة ملائماً لها، لتحقق الموسوعة دورها المهم فى ا لربط بين الدور الذى يقوم به التربويون داخل المدرسة، ودور المكتبة المدرسية، والمكتبة العامة، ومكتبة الأسرة، فى دعم الرسالة التربوية داخل جدران الفصول الدراسية.

وقد استعانت الموسوعة فى وضع قاعدة بيانات أساسية لعمل موسوعى متكامل بقاعدة البيانات الأساسية لدائرة المعارف العالمية (وورلد بوك)، بحكم ما هو متوافر لديها من تلبية للاحتياجات البحثية والمعرفية، وشمول لموضوعات علمية أساسية، ووفرة وسائل الإيضاح التعليمية التى تساعد النشء على فهم الحقائق العلمية المختلفة. وليس من شك أن الموسوعة قد ضمت بالفعل معلومات موسوعية دقيقة واضحة وميسرة عما يزيد على خمسة آلاف موضوع أو مدخل فى فروع المعارف المختلفة.

ولما كانت هذه الموسوعة موجهة للنشء فى العالم العربى، فقد كان من الأهمية بمكان فى نظر القائمين على تحريرها «أن تشتمل على المزيد من الموضوعات المتعلقة بحضارات العرب و المسلمين وتراثنا العريق عبر العصور، بل أيضاً بعض السير الذاتية لشخصيات كان لها أثر بارز فى تاريخنا عبر مراحله المختلفة. وقد عهدت الموسوعة بهذه المهمة لمجموعة من الخبرات الوطنية التى تولت تأليف تلك الموضوعات. وقد وصل عدد هذه المواد الموسوعية ما يزيد على ستمائة موضوع عربى وإسلامى تم تأليفها خصيصاً لهذه الموسوعة».

ومع ذلك فانى لا أستطيع أن أتغاضى عما لاحظته من أن بعض المواد العربية

والإسلامية والمحلية لا تزال بحاجة إلى كثير من المراجعة والتنقيح والكتابة العلمية بعيدا عن روح خطابية مسيطرة، وأحكام منحازة.

كذلك انتبهت الموسوعة الجديدة إلى الأهمية البالغة لتدعيم الموضوع بصور ورسوم وأشكال توضيحية، وفى هذا الصدد أوردت الموسوعة نفسها فى مقدمتها ما يعبر عن وعيها بما هو متعارف عليه من أن صورة واحدة قد تحقق الهدف الذى تحققه ألف كلمة مكتوبة. وقد اهتمت الموسوعة بكم ونوع الصور والرسوم والأشكال التوضيحية والخرائط، والتى تزيد على ثلاثة آلاف صورة ورسم وشكل توضيحى. كذلك فقد ضمت الموسوعة بين أغلفتها ثروة حقيقية من الصور الجميلة المعبرة والأشكال التوضيحية الميسرة والخرائط لمعظم قارات ودول العالم، وعلى الرغم مما هو متوقع من مواجهة بعض الصعوبات فى الحصول على بعض الصور للشخصيات التاريخية، فقد تمكنت الموسوعة من الحصول على أكبر قدر ممكن من تلك الصور.

كذلك فقد قدمت الموسوعة قدراً لا بأس به من المعلومات الموجزة عن بلدان مختلفة وموضوعات علمية مهمة، فى إطار من الحقائق المختصرة التى يمكن للنشء استخدامها كمدخل ميسر للوصول للحقائق المعرفية المطلوبة.

وتتمتع الموسوعة بقدر كبير من دقة الترجمة والمراجعة اللغوية، وقد انتبه القائمون إلى خطورة هذه الوظيفة التحريرية نظرا لأن قدراً كبيراً من الموضوعات التى تشملها الموسوعة قد تمت ترجمته من قاعدة البيانات الأساسية لدائرة معارف (وورلد بوك)، ولهذا فقد عهدت الموسوعة لمجموعة بارزة من ذوى الخبرة فى هذا المجال للتأكد من دقة الترجمة والمراجعة وسلاسة عرض المعلومات بعد ترجمتها، وقد اقتضى هذا بالطبع معالجة خاصة لبعض المواد وإعادة صياغتها بأسلوب عربى مبسط وواضح يتلاءم مع «القاموس

اللغوى» للنشء فى هذه المرحلة السنية.

كذلك فقد نجحت الموسوعة فى الموازنة بين ما قد يسمى فى اصطلاحات الطباعة بالكتابة الحرة دون تشكيل وبين استخدام القدر المناسب من تشكيل الحروف بما يضمن سلامة القراءة وصحة النطق للمصطلحات والتعبيرات المختلفة.

وفى الواقع فإن الموسوعة تحظى بقدر كبير من القدرة على تبسيط أسلوب البحث فى صفحاتها، وهو الهدف الذى لابد منه لتسهيل البحث فى الموسوعة بما يتناسب مع المرحلة السنية التى تخاطبها، وعلى سبيل المثال فقد عاملت الموسوعة أشكال الهمزة (الألف المهموزة والممدودة) معاملة حرف واحد، أى حرف الألف. لذا، فعلى سبيل المثال، فإن مادة «الأرجنتين» تسبق مادة «آمون».

□

وعلى الرغم من الفرحة البالغة التى تعترينى -شخصيا- بسبب صدور هذه الموسوعة، فإننى كنت أود أن يعاد ترتيبها بحيث تدخل المواد المختصرة التى جاءت فى المجلد الثانى عشر (المجلد الأخير) ضمن مواد الموسوعة كلها تبعاً للترتيب الأبجدى، لأنه ليس من العملى أن يبحث مستخدم الموسوعة عن المادة فى **الموسوعة الكبيرة، ثم فى الحقائق** الموجزة رغم كل ما يقال عن شيوع مثل هذا **الأسلوب فى بعض الموسوعات من** قبل.

وكنت أود كذلك لو أن هيئة الموسوعة قد لجأت إلى طريقة أخرى أكثر عملية وموضوعية فى تجزئة الموسوعة، فليس من المفضل لأسباب كثيرة عملية وعلمية أن تكون الموسوعة مكونة على هذا النحو من ١٢ جزءاً صغير الحجم، وتنقسم المواد أو المداخِل البادئة بنفس الحرف على مدى أكثر من جزء كما حدث مع

الألف والميم، وقد كان بالإمكان ـ على سبيل المثال ـ أن يكون حرف الألف كله فى جزء واحد، كذلك فقد كان من الممكن أن يختصر عدد أجزاء الموسوعة مع زيادة صفحات كل جزء إلى ١٥٠٪ مما هو موجود بحيث تكون الموسوعة من ثمانية أجزاء فقط، أو إلى ضعف ما هو موجود الآن فتكون الموسوعة فى ستة أجزاء فقط.

ويقينى أن هذه الملاحظات ستأخذ طريقها إلى حيز التنفيذ فى الطبعة التالية أو الإصدار الجديد من الموسوعة، التى أعتقد أنها لن تتأخر كثيراً، بعد هذا الجهد الرائع والمتميز الذى كان من وراء إصدار هذه الموسوعة العظيمة.

مرة أخرى تحية للسيدة سوزان مبارك وجهدها العظيم.. وتحية للدكتور سمير سرحان وهيئة الكتاب، وتحية ثالثة للمؤسسات التى شاركت فى هذا العمل العظيم.

# الباب الرابع

# كتابات فى التراجم



# أحمد أمين مفكر سبق عصره
# للأستاذ حافظ أحمد أمين

## (١)

هذا كتاب صغير الحجم ولكنه عظيم الفائدة، واضح الهدف، مركز العبارة، صافي الفكر، سهل التناول، مترابط الأفكار، رائع المعاني، جديد في تناوله، شيق في عرضه، فيه من الذكاء أكثر مما فيه من الأدب، وفيه من الأدب أكثر مما فيه من التجديد، وفيه من التجديد أكثر مما فيه من الحقائق، وفيه من الحقائق أكثر مما فيه من النصوص، وفيه من النصوص أكثر مما يحتمله كتاب صغير الحجم مثله.. ثم فيه بعد ذلك مما بين السطور وما وراء النصوص أكثر مما قد يكون في أي كتاب آخر مشابه.

هذا كتاب كتبه ابن عن أبيه، فنجا من العاطفة، ونجا من الأنانية، نجا من ضيق الأفق، ومن دفء العلاقة، ومن روح التعصب، ثم هو بعد كل هذا ينجو من نفسه التي تسول لشخصه أن يلقي الضوء على دوره، فإذا هو بفضل ثقته

---

كتاب «أحمد أمين مفكر سبق عصره» للمغفور له المرحوم المهندس حافظ أحمد أمين، وقد نشرته سلسلة «مكتبة الشباب» التي كانت تصدرها هيئة الثقافة الجماهيرية في وزارة الثقافة (وهي التي تطورت إلى هيئة قصور الثقافة).

بهذه النفس ينتبه إلى أنها أكبر من مجرد دور تؤديه فى قصة حياة رجل لم تكن على أقل تقدير إلا حياة مباركة.

وهذا كتاب لا يمكن أن نقول عنه إنه نموذج لما ينبغى أن تكون عليه كتابة الابن عن أبيه، فليس من الممكن أن يتمتع كل ابن بهذه الخصال التى تمكنه من صياغة كتاب عن أبيه على هذا النحو الطريف الممتاز، وليس فى وسع كل أديب أن ينهج هذا المنهج، وليست كل حياة من حيوات شخصيات الدنيا على هذا النحو الذى كانت عليه حياة أحمد أمين، إنما هى إمكانات وقدرات وخصائص فى الابن وفى والده قبل ذلك وقد تجمعت على هذا النحو، وتبلورت على هذا النحو الذى يجده القارئ فى كتاب سيظل يذكره كثيرا، وسوف يسعده أن يرجع إليه من حين إلى آخر، مع أنه ليس بالكتاب المرجع، ولكنه فى الحقيقة كتاب ممتع من أية وجهة، مقنع بكل نظرة، قادر على التربع على قمة كتب التراجم بفضل مافيه من مزايا وما ليس فيه من عيوب.

لم يشأ المهندس حافظ أمين أن يبدأ كتابه بمقدمة، ولا بفصل عن حياة والده، ولا عن إنجازاته، ولا عن مؤلفاته، ولا أى شىء من هذا القبيل، إنما هو يبدأ كتابه منذ العنوان فيقول إن أباه «مفكر سبق عصره»، ثم هو يضع لنا حياة الرجل وفلسفته وكتاباته تحت الأضواء، ويسلط عليها العدسات الكاشفة (أو الأضواء) إحدى عشرة مرة يستجلى فى كل مرة من هذه المرات أو فى كل فصل من هذه الفصول جانباً من جوانب شخصيته وفلسفته وإنجازاته ومدرسته، وهو فى كل مرة يصدر عن ذكاء فى التناول، وعبقرية فى الفهم، وقوة فى الملاحظة، ودقة فى التحليل، وتعمق للظواهر، ثم يصوغ لنا هذا كله فى أسلوب رشيق تدعمه النصوص التى هى من كتابات أحمد أمين أو كتابات معاصريه.. (وإن أخذ على المؤلف أنه فى بعض الأحيان لا يذكر مصدر هذه النصوص فى الهامش على النحو المتبع فى الكتابات العلمية الموثقة الأسانيد).

## (٢)

يبدأ الأستاذ حافظ أمين هذه الفصول بفصل يقول عنوانه صراحة إن أحمد أمين كان امتدادا لمحمد عبده، على حين كان طه حسين امتدادا للأفغانى . . ويأخذ حافظ أمين من كتابات والده دليلا على فهم أحمد أمين ووعيه لهذه الفكرة وهو الذى يقول :

«يكاد يكون فى كل جماعة نوعان من القادة : نوع طموح يريد القفز إلى الأمام، ولا يرضيه السير البطىء، ولا التفكير الهادئ، ونوع يرى الخير فى الهدوء، والسير فى معالجة الأمور برفق، والإيمان بقانون السبب والمسبب، فإن أردت النتيجة فكوّن مقدماتها» .

ويستطرد حافظ أمين إلى الواقع ليؤكد هذه الفكرة فيقول :

«ويلمع أصحاب المزاج النارى فى فترات الحكم الاستبدادى وفى أثناء ثورة الشعوب على حكامها، إذ يهيج هؤلاء القادة الناس ضد المستبدين ويثيرون فيهم الحماسة للإصلاح، بينما يزدهر أصحاب العقول الهادئة فى أوقات البناء البطىء، لهذا ظهرت أحسن أعمال أحمد أمين العلمية والأدبية خلال عقد الثلاثينيات من القرن العشرين، عقد البناء البطىء، عندما كتب سلسلة فجر الإسلام وضحاه، وعندما أسهم فى إنشاء مجلة الثقافة، والجامعة الشعبية، وكان من أكبر المؤثرين فى نشاط المجمع اللغوى وكلية الآداب، وكتب أحسن مقالاته للمجلات والإذاعة، ورأس اللجان واشترك فى المجالس والمؤتمرات. كذلك كانت أحسن أعمال الشيخ محمد عبده ما كان يكتبه فى «الوقائع» وعندما عمل مفتيا للديار المصرية وغيرها من الأعمال التى قام بها، بعد أن رجع إلى مصر من منفاه، وبعد أن خدمت الثورة العرابية» .

«بينما كانت أحسن أعمال طه حسين ما قام بها فى السنوات التى سبقت ثورة

١٩١٩ وثورة ١٩٥٢ ، وكانت أشد الفترات انتعاشا بالنسبة للأفغانى فترة التمهيد للثورة العرابية».

وينتهى حافظ أمين بعد هذا العرض إلى أن أحمد أمين كان راهبا فى محراب العلم، محبا للحق والبناء، كارها للسياسة والصخب، زعيما من زعماء الإصلاح.

(٣)

ثم يطرح الأستاذ حافظ أمين سؤالا مهما يجعله عنوان الفصل الثانى فيقول: «هل كان أحمد أمين يميل إلى الاعتزال؟» وينصف المؤلف نفسه وقارئه وكتابه حين يقدم لهذا الفصل بنبذات عن الاعتزال، ونشأته ورجاله، والظروف التى مرت بها أفكار المعتزلة والفروق بين كل من المعتزلة والخوارج و المرجئة، كل ذلك فى عبارة سريعة وسهلة ودسمة فى آن واحد، ثم يخلص من هذا إلى أن يلفت نظرنا إلى أن أحمد أمين كان مقدرا للفكر الاعتزالى ومتعاطفا معه:

«والمتتبع لكتابات أحمد أمين حول المذاهب والعقائد التى ظهرت بعد عهد الخلفاء الراشدين، يلمس تعاطفه مع مذهب «الاعتزال»، وإعجابه برجاله (الجاحظ والنظام والعلاف والتوحيدى وبشر بن المعتمر وغيرهم)، فكلما عقد مقارنة بينهم وبين أصحاب المذاهب الأخرى أظهر ما يتمتع به المعتزلة من عقلية علمية غير متحيزة، وشجاعة فى إبداء الرأى وإصدار الأحكام».

وهنا يؤيد حافظ أمين آراءه بفقرة من كتابات والده يقول فيها:

«كانت فئة المعتزلة أجرأ الفئات على تحليل أعمال الصحابة، وعلى نقدهم وإصدار الحكم عليهم. أما المرجئة فقد تحاشت الحكم بتاتا ـ كما يقتضيه مذهبهم ـ والخوارج ـ وإن أصدروا أحكاما ـ فقد اقتصرت أحكامهم على مسائل

محدودة، كالخلاف بين على ومعاوية».

ويعود حافظ أمين ليقول:

«ولم يكن إعجاب أحمد أمين بالمعتزلة مقصورا على موقفهم من الحروب التى كانت بين على ومعاوية، وإنما نلمس إعجابه بهم أيضا فى موقفهم من كثير من المسائل العقلية، كترجيحهم فكرة الاختيار، وبقدرة العقل على معرفة الخير والشر ولو لم يصلهم شرع فى ذلك».

ويخلص بنا المؤلف من هذا إلى أن يدعو قارئه إلى موافقته على رأيه القائل بتشابه فكر أحمد أمين مع فكر المعتزلة ويستدل على ذلك بأن طه حسين وصفه فى أحد أحاديثه الصحفية بأنه يكتب كتاباته كما يحلل الكيماوى المواد فى معمله، أو كما يحل المهندس مسألة هندسية.

ولهذا فقد كان أحمد أمين على نحو ما يقرره ابنه فى نهاية هذا الفصل بجملة يبدؤها بأداة الإثبات: «نعم، لقد كان أحمد أمين يميل حقا إلى الاعتزال، «الاعتزال» كمذهب من المذاهب التى ظهرت فى صدر الإسلام، و«الاعتزال» كموقف من مواقف العلماء الذين لا ينغمسون فى معارك.. المنتصر فيها منهزم».

(٤)

ويجد القارئ بعد هذا فصلا شيقا عن أحمد أمين بين العمامة والطربوش، وهو موقف قد يندهش له القارئ اليوم الذى لا يعلم أن هذه القضية قد شغلت بال أهل الثقافة والفكر لفترة طويلة.. لهذا يعمد حافظ أمين إلى إعطاء فكرة وافية عن القضية، ثم فكرة خاصة عن موقف أحمد أمين الذى كان يتعمم ويتطربش فى اليوم الواحد أكثر من مرة، وهذه هى القصة على نحو ما يرويها

أحمد أمين نفسه :

«كان أبوه ـ أى والد أحمد أمين ـ مترددا بين توجيهه إلى الدراسة الدينية أو توجيهه إلى المدارس المدنية، وكان كثيرا ما يستشير مَنْ يتوسم فيهم حسن الرأى، فيشير هذا بالأزهر والاتجاه الدينى، وذلك بالمدرسة الابتدائية ثم الثانوية، فلما لم ينقذه أصحاب الرأى من حيرته، أمسك العصا من وسطها، فكان يرسل ابنه أحمد إلى الأزهر لحفظ القرآن والمتون فى الصباح الباكر والمساء، وإلى مدرسة أم عباس «بنبا قادن» بين الوقتين، فكان أحمد أمين يستبدل ملابسه فى اليوم الواحد أكثر من مرة، وكان يقول : «كلما لبست البدلة والطربوش أحسست علوا فى قدرى، ورفعة فى منزلتى، إذ كنت أخالط فى مدرسة أم عباس تلاميذ من الطبقة الوسطى أو العليا، لا نسبة بينهم فى نظافتهم وجمال شكلهم وبين زملائى فى الأزهر».

«وقد كان هذا الذى فعله أبوه مصدرا من أكبر مصادر التعب والشقاء لدى الصبى [أحمد أمين]، ولكن جزاه الله خيرا على تعبه المضنى فى التفكير فى مستقبلى، وغفر الله له ما أرهقنى به فى دراستى» .

«ولكن المصيبة الكبرى كانت حين يراه مَنْ معه فى المدرسة وهو يلبس القباء والجبة والعمة والمركوب، فقد كان يظن أنه مُسخ مسخا، وتبدى بعد حضارة، كان كالقرع قطع من شجرته، أو الشاة عزلت عن قطيعها، أو الغريب فى بلد غير بلدته، وتضرع إلى أبيه أن يعفيه من العمامة فلم يقبل».

هكذا تبدأ ملامح هذه الازدواجية أو الثنائية فى التبلور أمام أعيننا وبخاصة أنها قد أثرت فى تكوين أحمد أمين وفى مطلع حياته تأثيرا واضحا، فمع أنه قد صادق مجموعة خريجى المعلمين العليا، وانضم معهم إلى «نادى الجزيرة» (معقل الأرستقراطية المصرية بعد ذلك)، فإنه لم ينج مما يعتبره ابنه آثاراً سيئة

للعمامة، وهو يقول فى هذا المعنى :

«وما تعرض له أحمد أمين من جراء الجبة والعمامة فى صباه وشبابه، تكرر له عندما قرر أن يتزوج، بعد أن بلغ التاسعة والعشرين من عمره، وبلغ مرتبه ثلاثة عشر جنيها (حوالى ألف جنيه الآن)، فقد وقفت العمامة حجر عثرة فى الطريق».

وهنا يستشهد الابن بما رواه الأب نفسه حيث يقول :

«فكم تقدمت إلى بيوت رضوا عن شبابى ورضوا عن شهادتى ورضوا عن مرتبى»، ولكن لم يرضوا عن عمامتى، فذو العمامة فى نظرهم رجل متدين، والتدين فى نظرهم يوحى بالتزمت وقلة التمدن، والالتصاق بالرجعية، والحرص على المال، ونحو ذلك من معان منفرة، والفتاة يسرها الشاب المتمدن اللبق، المساير للدنيا، اللاهى الضاحك، فكم قيل لى أن ليس عندهم مكان لعمة، ورضى بى قوم أولا وأحبوا أن يرونى، فأحببت أنى أريهم أنى متمدن وذهبت إليهم أحمل كتابا إنجليزيا، وجلست إليهم أتحدث حديثا عصريا آخر طراز، وحشرت فى كلامى بعض كلمات إنجليزية فاستغربوا لذلك، وفهمت أنهم أعجبوا بى ورضوا عنى، ولكن بلغنى أن الفتاة أطلت علىّ من الشباك وأنا خارج فرأت العمامة والجبة والقفطان فرعبت ورفضت رفضا باتا أن تتزوجنى رغم إلحاح أهلها».

ولا يبخل علينا حافظ أحمد أمين بالاستطراد إلى قصة زواج والده :

«وأخيرا دله مدرس معه فى مدرسة القضاء على بيت عريق يضم فتاة يتيمة، كان أبوها مستشارا كبيرا، مات هو وزوجته ولم يتجاوزا سن الأربعين، وبعد الإجراءات التى كانت متبعة فى ذلك الوقت تم عقد الزواج يوم ١٣ أبريل عام ١٩١٦».

ونحن نعرف مما يرويه حافظ أن أباه قد ظل يرتدى العمامة إلى أن أصبح مدرسا فى الجامعة المصرية . . وبعد عام من العمل بالتدريس فى الجامعة قابل يوما صديقه الحميم الدكتور عبدالرزاق السنهورى فسأله : «لماذا تصر على لبس العمامة؟ العمامة رمز لرجل الدين ولست الآن رجل دين . . ثم إن لبس العمامة فى وسط كله برانيط وطرابيش يجعلك غريبا فى بيتك» . . وفكر أحمد أمين . . وعاد إلى الزى الافرنجى «بعد سبع وعشرين سنة من خلعه» . . يقصد الإشارة إلى ارتدائه الزى الافرنجى حين كان تلميذا فى مدرسة أم عباس .

ربما يبدو هذا الفصل للقارئ من حيث قيمته الفكرية أقل من الفصلين السابقين عليه ، ولكنى لا أعتقد فى مثل هذا الرأى لأن ملابسنا تؤثر على شخصياتنا وعلى فكرنا وتوجهاتنا من حيث لا ندرى وبأكثر مما نتوقع ، وبخاصة إذا ما ارتبطت هذه الملابس بأنماط من الحياة والفكر والمجتمعات تدل عليها ، ورأيى أن حافظ أمين الذى استوعب حياة والده على خير ما يكون الاستيعاب ، كان هو الذى سيتولى لوم نفسه مرة بعد أخرى إذا لم يكتب هذا الفصل المهم جدا .

وقد كتبت فصلا عن الصراع بين العمامة والطربوش فى الصحافة المصرية كفصل كنت أنوى أن يضمه كتابى «من بين سطور حياتنا الأدبية» فى طبعته الأولى التى صدرت عام أربعة وثمانين (١٩٨٤) ، وكنت قد أجلت نشره مع بعض من فصول ذلك الكتاب إلى حين آخر ، فلما أعدت قراءة كتاب «حياتى» لأحمد أمين ، ازداد اقتناعى بل وإدراكى بمدى الآثار العميقة التى ترتبط بمثل هذا المظهر رغم أننا لم نعد نواجه مثل هذه المشكلة بهذا القدر من الحدة فى حياتنا المعاصرة ، ووجدت أن من المهم أن نتناول القضية بأمثلة حية من حياة أعلامنا وأشهد أن حافظ أمين قد نجح فى تصوير الأمر على النحو الذى يجعلنا نزداد إحساسا بأهمية هذا المظهر فى صياغة حياة ومستقبل الناس .

هل يكون فى هذا إنذار لنا أن نتوجه إلى العقل فى مسألة الأزياء التى صارت

اليوم أكثر ما تكون تناقضا فى أمة واحدة، بل فى العائلة الواحدة، أم أنه الاضطراب الذى يرهص بالاستقرار، وهو الاستقرار الذى لابد منه للتقدم الذى تنشده كل طائفة منا اليوم على اختلاف معتقداتها وأزيائها؟؟

(٥)

بعد هذه الفصول الثلاثة نقرأ فصلا عنوانه «أحمد أمين يقف مع الشعب دون غوغائية» وفى هذا الفصل فقرة مهمة جدا تبين لنا بوضوح وفى صدق وصراحة أن المؤلف يعتقد تماما (نتيجة معايشة وقرب) فى أن بعض زعماء الفكر وقادته لم يكونوا فى أحسن حالاتهم النفسية بعد قيام ثورة ١٩٥٢، وها هو حافظ أمين يقول فى صراحة شديدة:

«ورغم كراهية أحمد أمين الشديدة لظلم الحكام واستغلالهم، ورغم إيمانه الشديد بحق البسطاء فى أن يحيوا حياة حرة كريمة، لم نلمس منه فرحا شديدا بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ ولا حماسا كبيرا لتأييدها، وقد تصورنا - فى بادئ الأمر - أن عدم حماسه هذا راجع إلى إحساسه وقتئذ بمرضه وشيخوخته، ولكننا عرفنا السبب بعد أيام قليلة، عندما نشر مقالين يعبر فيهما عن مخاوفه من مظاهر الغوغائية التى كان يراها فى المظاهرات، والسوقية التى كان يسمعها فى الخطب والأحاديث، كما يتنبأ فيهما بأن نجاح مثل هذه الحركات سرعان ما يكمم أفواه المعارضين، ولا يسمح إلا بظهور الطبالين والزمارين».

على هذا النحو يصور حافظ أمين حقيقة موقف والده المبكر من الثورة، وهو لا يتوقف عند هذا المعنى كثيراً بعدما أبان عنه ولكنه سرعان ما يلتقط الخيط بذكاء ليحدثنا عن آراء أحمد أمين فى اللغة، وبالتحديد لغة الكتابة فيقول:

«وكما كانت الفجوة الواسعة بين الفقراء والأغنياء من أهم ما يؤرق أحمد أمين، كذلك كانت تؤرقه بشدة - ويراها من أهم العوامل التى تقف وراء تأخر

الأمة العربية ـ الفجوة الواسعة بين اللغة الفصحى واللغة العامية ، فصعوبة الفصحى ـ ولاسيما من ناحية الإعراب ـ تحول دون انتشارها فى جمهور الشعب» .

ويقتبس حافظ أمين من كتابات والده قوله :

«ومن أجل هذا اقترحتُ فى بعض مقالات نشرتها ، وفى محاضرة فى المجمع ـ أى المجمع اللغوى ـ أن نبحث عن وسيلة للتقريب ، وبهذا تكسب اللغة العامية والفصحى معا ، واللغة الفصحى الآن لا تتغذى كثيرا من الاستعمال اليومى للكلمات ، وهذا الاستعمال اليومى فى الشارع وفى البيت وفى المعاملات من طبيعته أن يكسب اللغة حياة أكثر مما تكسبها الحياة بين الدفاتر وفى الأوساط الخاصة ، كذلك فإن التقريب بين اللغتين يكسب اللغة العامية رقيا ورواجا ، ويمكننا من نشر الثقافة والتعليم لجمهور الناس فى سرعة ، ومن تقديم غذاء أدبى لقوم لا يزالون محرومين إلى اليوم ، وهو إجرام كبير كإجرام حبس البرىء وتجويع الفقير» .

ثم يمضى الأستاذ حافظ أمين على نفس الخط ليؤكد ما بدأ به فى هذا الفصل وليدلنا على أن أحمد أمين المؤرخ كان هو نفسه أحمد أمين عضو مجمع الخالدين ، وصاحب الآراء السياسية فى الثورة الجديدة ، كان هو ذلك الرجل الذى يقف مع الشعب دون غوغائية ، وهو يقول فى هذا المعنى :

«وكان أحمد أمين عندما يترجم للزعماء والأدباء والفنانين ، يختار أخلصهم إلى الشعب وأقربهم إلى طبيعته ، فهو إذا كتب عن الثورة العرابية اختار الترجمة للنديم لا للبارودى ، وإذا ترجم للشعراء اختار حافظ لا شوقى ، وقد فسر هذا فى مقدمة ترجمته لعبدالله النديم «لئن كان يستحق الإعجاب مَنْ نبغ والظروف له مواتية ، فأولى بالإعجاب مَنْ ينبغ والظروف له معاكسة ، لا حسب ولا نسب ،

ولا غنى ولا جاه، ولا القوت الضرورى الذى يمكن الفتى من أن يجد وقت فراغ يثقف فيه نفسه».

ويستطرد حافظ أمين:

«ولعل السبب فى هذا حب أحمد أمين للشعب وللبيئة الشعبية، فهو فى مقالاته لا يمل أبدا من وصف الحارة وسكانها، والكتّاب وسيدنا، وفتوات الحسينية والمنشية، و(الجباسة) و(الميضأة)، والشيخ أحمد الشاعر الذى كان يروى قصص (عنترة) و(الزير سالم) و(الظاهر بيبرس)، وعم أحمد الصبان الذى بدأ بائعا للفحم على باب الحارة، ثم سكنت جسمه العفاريت أو ادعى ذلك، فتحول إلى الشيخ الصبان الذى يعلم الغيب ويخبر بالمستقبل ويعمل التعازيم والأحجبة، وكتابه «قاموس العادات والتعابير المصرية» ملىء بمثل هذه الصور والأوصاف».

ثم يختم حافظ أمين هذا الفصل الرائع بالحديث عن التطبيقات العملية لأفكار أحمد أمين فى هذا المجال والتى توجها بإنشاء الجامعة الشعبية!!

(٦)

يأبى الأستاذ حافظ أمين بعد هذا كله إلا أن يناقش موقف أحمد أمين من الأصالة والمعاصرة، ويبدأ حافظ أمين بإيراد رأى العقاد فى أحمد أمين فى هذه الجزئية بالذات حيث كان العقاد يرى أن أحمد أمين يقف موقفا وسطا بين المدرسة التى تنادى بإحياء القديم ورفض الحديث، والمدرسة التى ترفض القديم، وتدعو إلى نقل كل ثمار الحضارة الغربية.. ويبدو واضحاً أن حافظ أمين لا يجد حرجا فى أن يهاجم نظرة العقاد هذه بقوله:

«لم يكن العقاد بقادر على أن يتصور أن يقف المفكر العربى خلال النصف

الأول من القرن العشرين إلا موقفا من ثلاثة مواقف».

ويعدد حافظ أمين هذه المواقف ثم يقول مستنكراً:

«أما أن يكون هناك موقف يرفض التقليد فى كل صوره، ويدعو إلى الابتكار والإبداع فى كل شىء، فهذا أمر بعيد كل البعد عن ذهن العقاد».

ثم يمضى حافظ أمين فى هذه النقطة مقدما شرحا أوسع فيقول:

«كان أحمد أمين مدركا للفارق الكبير بين عملية النقل من الحضارات القديمة والحديثة، وعملية الانتفاع منها، فالانتفاع عملية راقية لا يقوم بها إلا الإنسان الواثق من نفسه، المؤمن بعقيدته، المحدد لأهدافه، المدرك لحاجاته الحقيقية، كانتفاع الفنان العظيم أو المفكر الكبير بإنتاج مَنْ سبقه ومَنْ يعاصره من فنانين ومفكرين، بل بكل ما يراه من حوله، أما عملية النقل فبدائية، لا خلق فيها ولا ابتكار، ولا تعمل على إخراج المتخلف عن تخلفه».

«إن موقف أحمد أمين من المدرستين لم يكن - كما قال العقاد - موقفا وسطا، بل لم يكن أحمد أمين يرى أن هناك وسطا بين المدرستين، فهما تتشابهان أشد التشابه، لأن أصحابهما غير قادرين على التفكير المستقل، لهذا لم يشارك فى معاركهما العديدة، بل لم يجد فى هذه المعارك إلا مضيعة للجهد والوقت».

وعند هذا الحد ينقل حافظ أمين عن والده قوله:

«... فقوانين الطبيعة الجازمة الحازمة لا تعبأ بهذا الجدل، تسير سيرها الحثيث نحو توحيد العالم وتوحيد المدنية فى جوهر الأمور، ولا تكترث للحدود الجغرافية المصطنعة بين الشرق والغرب، فالعلوم والفنون والآداب والأوضاع السياسية ونظم الحياة الخاصة والعامة تسربت من الغرب إلى الشرق، كما تسربت قبل ذلك من الشرق إلى الغرب، لأن القانون الطبيعى أن

البقاء للأصلح، والغلبة للأرقى والأقوى، والتفاعل الدائم بين المتجاورين».

ثم ينقل لنا المؤلف عن مقال لوالده فى الجزء الثانى من كتابه «فيض الخاطر» عنوانه «بين الغرب والشرق»:

«إن الحضارة الأوروبية حضارة مادية، المقدرة العلمية الهائلة فيها اتجهت نحو المادة وأتت فيها بالعجب العجاب، لا غرابة فى ذلك، فالمادة معبودها.. بل إن الأخلاق الأوروبية الحديثة وضعت على هذا الأساس، فأهم الأخلاق ما أفاد هذه الحياة المادية، كالنظام والمحافظة على الزمن والاقتصاد ومراعاة الصحة، أما التواضع والحياء والتفكير فى النفس ونحوها فتأتى آخر القائمة».

بل لقد كتب أحمد أمين:

«كان الجامدون يهاجمون كل مَنْ تحدثه نفسه بتجديد، فإذا خرج أبو نواس عن المألوف هاجموه وسبوه، إلى أن اضطروه فى مديحه للخلفاء أن يعْدِل عن رأيه ويقف على الديار، ويصف ناقته، حتى يصل إلى ممدوحه».

ثم يعود حافظ أمين ليروى لنا موقفا غاية فى الأهمية يصور أحد الفروق المهمة بين عقليات مَنْ عرفناهم على أنهم قادة الفكر وهو يروى لنا أن أحمد أمين قد كتب النص السابق فى وقت كان طه حسين قد اكتوى بنار مهاجميه، إثر صدور كتابه «فى الأدب الجاهلى»، وأراد أحمد أمين أن يدلى برأيه فى المعركة بطريقة فيها من التلميح أكثر مما فيها من التصريح فكتب يقول:

«... يطالب الجامدون إذا ركب الشاعر طيارة أن يتغزل فى الناقة، إذا شم ورداً أن يتغزل فى العرار، وإذا سكن قصرا أن يتغزل فى الأطلال، وإذا عشق ثريا أن يتغزل فى هند، فأين إذن صدق العاطفة وصدق الوصف، وأين حرية الأديب، وأين دعوى أن الأدب سجل الحياة؟».

ثم يعلق حافظ أمين على هذا الموقف بقوله :

«ولكن يبدو أن طه حسين لم يكن ليرضى من أصحابه إلا أن يقفوا إلى جانبه بوضوح وصراحة ، لهذا ما أن سنحت الفرصة للهجوم على أحمد أمين حتى قال (أى طه حسين) :

« . . . ومنهم مَنْ اتخذ السجن سبيله إلى الإنتاج ، ومنهم - يقصد نفسه - مَنْ لم تعوقه ظلمة الحياة العامة ، وشدة الحياة الخاصة عن أن يجول فى عالم الفن جولات ثم يعود منه ومعه زهرات فى النثر أو الشعر ، يهديها إليكم لتلهوا بها وتستمتعوا بشذاها ، وتستعينوا بذلك على المضى فى أعمالكم الهادئة المطمئنة» .

ويعود حافظ أمين ليعلق بقوله :

«لم يغضب أحمد أمين من هذا الكلام ، فهو يعترف أنه لا يحب المقامرة ، ويكره السياسة ومعاركها ، ويفضل عليها الأعمال البناءة فى بطء وهدوء ، * لهذا لم يأبه كثيرا بما قاله طه حسين ، وواصل سلسلة مقالاته فى (جناية الأدب الجاهلى)» .

وهنا ينقل حافظ أمين عن والده قوله :

«أليس عجيبا أن يفتح المسلمون بلاد الدنيا ثم لا يقول الشعراء فى ذلك شيئا يُذكر ، أوليس عجيبا أن يكتسح التتار العالم الإسلامى ، ثم تأتى الحروب الصليبية ، وتتوالى فيها الأحداث تذيب القلوب ، ثم يتحول أكثر ما قيل فيها إلى مدح الملوك الفاتحين؟ وكل ما يُلتمس من التعليل أن يقال إن الجاهليين لم

---

* تناولنا الفروق بين شخصيتى الرجلين فى الفصل الثانى من كتابى «من بين سطور حياتنا الأدبية» مما لا مجال إلى تكراره هنا .

يقولوا شعرا فى هذا المعنى أو ذاك».

«لقد آن لنا أن نفك هذه الأغلال، كما نفك قيود الاستعمار سواء بسواء، لأن الأدب الجاهلى يستعمر عقلنا وذوقنا، فيشلنا شلل الاستعمار».

«... حلت الطائرات محل الإبل ولازلنا نقول: «ألقى حبله على غاربه».. ومدتنا المخترعات الحديثة بألوان وألوان يمكن للعقل الخصب أن يستمد منها آلافا من التشهبيات والاستعارات ونحن لا نزال عند «الصيف ضيعت اللبن»، وأصبح كرم حاتم من النوع السخيف والإسراف الممقوت ولا نزال نقول الكرم الحاتمى، وهناك آلاف من أنواع الخيبة التى تصلح للتشبيه، ولكن لا يزال «خفا حنين» وحدهما هما مضرب المثل».

ويختم حافظ أمين هذا الفصل الشيق بقوله:

«رحم الله أحمد أمين، فقد كان يقف من هذه المعارك كلها موقف العالم، الذى يلاحظ ويحلل ويفكر، ثم يدلى برأيه فى كل مشكلة بشجاعة تخلو من التطرف، وموضوعية تخلو من التعصب، وإبداع يخلو من الاتباع، وهدوء يخلو من الانفعال، فهل يوصف هذا الموقف ـ كما قال العقاد ـ بأنه وسط؟

(٧)

وفى فصل شيق عنوانه «أحمد أمين بين طبيعة العلماء وطبيعة السياسيين» يفيض حافظ أمين فى الحديث عن الفروق بين هاتين العقليتين مستعينا بفهمه هو أكثر من استعانته بنصوص من كتابات والده، ولكن لا بأس بهذا وهو ينتبه إلى فكرة مهمة، وهى أن أحمد أمين كان فى واقع الأمر من العلماء الذين يتفهمون طبيعة السياسة ويقدرون أهميتها.

وربما يبدو هذا الفصل فى نظر البعض شبيها فى فكرته التى يعرضها بالفصل

الأول من هذا الكتاب مع إعادة توزيع اللحن، وربما تكون الحقيقة غير ذلك، وإن كان هذا لا يمنع أن نعبر عن أمنيتنا لو أن الأستاذ حافظ أمين كان قد تمكن من إعادة صياغته مستعينا على إبراز فكرته المتميزة فيه بنصوص أخرى أوضح في الدلالة، وبخاصة مع وفرة كتابات أحمد أمين المتعددة فى هذا المعنى.

(٨)

ونأتى إلى الفصل السابع الذى خصصه المؤلف للحديث عن «اهتمامات أحمد أمين اللغوية» وقد كان من الممكن للمؤلف أن يجعل عنوان هذا الفصل «أحمد أمين بين الفصحى والعامية» مثلا وذلك ليجعل عنوانه مناظراً لعناوين الأبواب الأخرى التى تتبنى فكرة الموازنة بين قيمتين أو طرفين، ولكن العقلية العلمية للمؤلف دفعته إلى أن ينجو من الوقوع فى مطب صياغة العناوين على وتيرة واحدة حتى إن كان الهدف أن توحى العناوين بالصراع الفكرى أو الحوار العقلى الدائم!!

ويبدو حافظ أمين فى هذا الفصل حريصاً على أن يبين لنا أو أن يكشف عن فكر لغوى متحرر تبناه أحمد أمين وهو عضو فى مجمع الخالدين (منذ ١٩٤٠)، ويشكل حافظ أمين رأيه فى هذا مستنداً إلى نص لأحمد أمين حين قال فى وضوح:

«على القارئ أن يفهم ما يقرأ، فإذا فهم قوّم، فإذا قوّم احتفظ بالصحيح واستبعد الزائف، فإذا احتفظ بالصحيح فكر فى العلاقة بينه و بين ما سبق له إدخاره فى ذهنه، ثم كون من ذلك كله وحدة متجانسة ينظر من خلالها إلى العالم، ويصدر بها حكمه على الأشياء».

ويلفت حافظ أمين نظرنا إلى ما قاله والده فى موضع آخر:

«. . . يتبادر إلى الذهن أن اللغة ليست إلا وسيلة للتعبير عن المعانى، ولكن المسألة أعمق من ذلك، فهناك **تفاعل بين اللغة والتفكير، فاللغة المنظمة تعمل فى تنظيم الفكر**، والفكر المنظم يعمل فى تنظيم اللغة - وكذلك العكس - فالمتكلم باللغة الإنجليزية - يخضع لمنطقها وطرق تفكيرها كما يخضع لاختيار كلماتها وأساليبها، فيؤثر ذلك فى تفكيره وجدله وحججه. والمتحدثون بلغة راقية يشعرون بأن هناك غرضاً محددا واضحا يرمون إليه فى حديثهم، فهم يضعون لأحاديثهم خططا كالتى يضعها لاعب الشطرنج الماهر».

«وهناك ارتباط قوى بين اللغة والخُلق، فلست تجد فى لغة أجنبية من ألفاظ الملق وعباراته ما تجده فى اللغة العربية مما أدخله عليها الفرس والأتراك، ومدلول الكلمة فى اللغة العربية غير مدلوله فى اللغة الأجنبية، فكلمة (سأفعل) فى اللغة الإنجليزية أو الألمانية تعنى أن المتحدث سيفعل، أما كلمة (سأفعل) باللغة العربية فتعنى أن المتحدث قد يفعل وقد لا يفعل. . . ».

هكذا نجد أنفسنا أمام فكرة واضحة وضوح الشمس عن مفهوم اللغة وطبيعتها ووظيفتها فى فكر أحمد أمين، وهكذا تتبدى لنا بشائر جهود إصلاحية فى مجال اللغة أتيح لها التعبير عنها بمثل هذا الوضوح منذ بواكير عهد المجمع اللغوى، فهذا عضو من الذين دخلوا المجمع مع طه حسين والعقاد وهيكل والمازنى والشيخ المراغى لا يجد حرجاً فى أن يصرح بمثل هذه الأفكار المجددة فى فهمنا لوظيفة اللغة.

ثم يزيد حافظ أمين «رؤية والده اللغوية» توضيحا فيقول:

«كان أحمد أمين لا يرى فخراً للغة العربية أن يكون فيها ثمانون اسما للعسل، وخمسون اسما للأسد، وأربعمائة للداهية. . إلخ، بل يكفى من كل ذلك أربعة ألفاظ أو خمسة، ثم نفسح المجال للكلمات الجديدة التى نحتاج إليها».

«. . . كم أعمار ضاعت، وكم صحائف سودت من غير طائل بسبب اعتقادنا أن اللغة مقدسة، وأن ما لم يوجد فى (القاموس) فليس بعربى . . هب أن العرب لم ينطقوا بكلمة، فلماذا لا ننطق بها نحن إذا جرت على أساليب العرب وأوزانها وأصولها؟ إن كل أمة حية تعمل على تيسير لغتها فى خدمتها، وتبذل جهداً كبيراً لتكميلها من النقص، وجعلها صالحة للحياة المتجددة».

ويتوقف حافظ أمين ليلفت نظرنا إلى حقيقة مهمة تتعلق بلغة الكتابة:

«بل إن أحمد أمين لم يكن يرى بأسا فى أن يكتب بعض الأدباء بعض إنتاجهم بالعامية الراقية، [وقد كان فى هذا] مخالفا لطه حسين الذى كان يستنكر على الأدباء العرب استخدام بعضهم للغة العامية فى بعض كتاباتهم، وقد نبع رأى أحمد أمين هذا من ثلاث حقائق آمن بها إيماناً عميقا:

الحقيقة الأولى: أن من حق الشعب أن يحصل على غذائه الذهنى والفنى، كحقه فى الغذاء المعوى.

الحقيقة الثانية: أن الكتابة بالعامية الراقية، وبالفصحى السهلة، تؤدى فى النهاية إلى الوصول إلى لغة واحدة، خالية من الغريب ومن الحرفشة، ولعل أهم مقياس لرقى الأمة تضاؤل الفرق بين لغة التخاطب ولغة الأدب.

الحقيقة الثالثة: أن العامية فى بعض الموضوعات أطرف وأنسب، وكما قال الجاحظ: إن النكتة العامية إذا حولت إلى لغة فصحى سمجت».

ويستطرد حافظ أمين بعد هذا ليقول:

«وكان أحمد أمين يرى أن العرب، بعد أن غزاهم التتار، أصيبوا بصدمتين شنيعتين فى وقت واحد، إقفال باب الاجتهاد فى التشريع، وإقفال باب الاجتهاد فى اللغة. وقد حاولنا فى العصر الحديث فتح باب الاجتهاد فى

التشريع بوسائل ضعيفة، وحيل سخيفة».

وعند هذا الحد ينقل حافظ أمين عن والده قوله:

«فلماذا لم تنجح هذه الحيل؟ كان أغلب الاعتماد على التشريع الأوروبى، إلا فى حدود ضيقة كالأحوال الشخصية».

«كذلك فى اللغة: نمت اللغة العامية على حساب اللغة العربية، واستعمل الناس فى حرفهم وصناعاتهم وحياتهم اليومية الكلمات التى يرون أنفسهم فى حاجة إليها، ولو أخذاً من اللغات الأجنبية محرفة، ولم تبق اللغة العربية الفصيحة إلا فى تعليم التلاميذ ريثما يؤدون الامتحان».

«إن جمود اللغة العربية لا يقل خطرا عن جمود التشريع، ومصداق ذلك انصراف أكثر المتعلمين عنها متى نالوا حظا من لغة أجنبية، وقلة مَنْ يجيدها قراءة وكتابة، كأنها لغة إضافية لا لغة أصلية».

«إن فتح باب الاجتهاد فى اللغة العربية ينظمها، ويحد من الفوضى فيها، ويرفع من شأنها، ويزيد من حيويتها، ويكثر من سواد مَنْ يجيدها».

(٩)

ويطالعنا بعد هذا فصل طريف عنوانه «أحمد أمين يكشف عيوبه» وفى الحقيقة فإننا نكتشف أن حافظ أمين يأبى أن يكشف عن كل العيوب التى يعتقد أن والده كان يعانى منها، وعوضا عن هذا فإنه يركز على عيب واحد، هو ذلك الحزن أو الشعور بالحزن الذى ظل يلازم هذا الرجل العظيم.

ومن الطريف أن ينقل لنا المؤلف من كتاب أحمد أمين «حياتى» أحد تفسيرات الأب لهذه الظاهرة التى اعترت حياته حيث يقول:

«كانت لى أخت فى الثانية عشرة من عمرها، قامت يوما تعد القهوة فهبت النار فيها وفارقت الحياة بعد ساعات، وكان ذلك وأنا حمل فى بطن أمى، فتغذيت دما حزينا، ورضعت بعد ولادتى لبنا حزينا، واستقبلت عند ولادتى استقبالا حزينا، فهل كان لذلك أثر فيما غلب علىّ من الحزن فى حياتى، فلا أفرح كما يفرح الناس، ولا أبتهج بالحياة كما يبتهجون؟ علم ذلك عند الله والراسخين فى العلم».

ويلفت المؤلف نظرنا إلى أن والده أحمد أمين لم يستسلم لهذا الطبع، وإنما كان يبذل جهده فى مغالبته:

«ويظل أحمد أمين يجاهد نفسه ويغالب طبيعته ليستأصل هذا العيب، فينتهز كل فرصة للجلوس مع أصحابه من ذوى الطبع المرح - وكانت لجنة التأليف للترجمة والنشر غالبا هى مكان الاجتماع - أو يخرج مع أصدقائه فى الهواء الطلق ابتغاء التريض والمتعة، بل ويكتب المقال إثر المقال فى (فن وسرور) و(الابتهاج بالحياة) و(الضحك) و(الحياة السعيدة) وغيرها من المقالات التى يحررها وكأنه يحاول إقناع نفسه بأنه قد انتصر على هذا العيب البغيض».

وينقل لنا المؤلف فى موضع آخر ما قاله أحمد أمين - معبرا بطريقة غير واعية لنفسه - عن أهمية النظرة المتفائلة:

«من أكبر النعم على الإنسان أن يعتاد النظر إلى الجانب المشرق فى الحياة، فالعمل الشاق العسير يخف حمله بالطبع المرح والنفس الفرحة، والابتسام للحياة يضيئها، وقد أرتنا التجربة أن الفرحين المستبشرين بالحياة، الباسمين لها، خير الناس صحة، وأقدرهم على الجد فى العمل، وعلى احتمال المتاعب، وأكثرهم استفادة وسعادة بما فى يده ولو قليلا».

«... الصعاب فى الحياة أمور نسبية، فكل شىء صعب عند النفس

الصغيرة، ولا صعوبة عظيمة عند النفس العظيمة، والصعاب كالكلب العقور، إذا رآك خفت منه وجريت نبحك وعدا وراءك، وإذا رآك تهزأ به وتبرق له عينيك، أفسح لك الطريق».

«. . . ومن أهم أسباب الحزن: ضيق الأفق، وكثرة تفكير الإنسان فى نفسه، حتى كأنها مركز العالم، وكأن كل شىء قد خلق لشخصه، وهذا هو السبب فى أن أكثر الناس فراغا أكثرهم ضيقا بنفسه، وقد فرضت الطبيعة العمل على كل شىء، ومَنْ لم يعمل عاقبْته بالسأمة والملل، وكلما كان العمل لنفع المجموع كان جزاء الطبيعة عليه أوفى، لأنه يتماشى مع أغراضها».

وعلى الرغم من هذا كله فإن حافظ أمين يجد نفسه ملزما بأن يصدقنا القول أن أباه قد مات وفى نفسه شىء من الشعور بعدم التقدير، أو بالظلم، وهو يعبر عن هذا المعنى بعبارات صريحة واضحة يقول فيها:

«مات أحمد أمين بعد ست سنوات وأربعة أشهر من هذا الاحتفال الكبير [يشير إلى احتفال أقيم تكريما له]، مات وفى نفسه غصة من تنكر الأصدقاء - أو مَنْ كان يظنهم أصدقاء - ومن قسوة خصوم فى معاداته، وكانت سنواته الأخيرة مليئة بالمرارة وانقباض النفس، بعد أن فقد كل ألوان السلطة، فإن كان هناك وصف ينطبق على حياته، فهو وصف أحمد أمين [نفسه] للزعيم عبدالله النديم:

«. . ربما كان أعظم شىء فيه ثباته على مبدئه، باع نفسه لأمته حسبما يعتقد الخير لها، ولم يتحول عن ذلك على كثرة مَنْ تحول فى مثل مواقفه. . ظل يجاهد ويجاهد، يُنفى فيجاهد، ويُعفى عنه فيجاهد، ويُحذَر فلا يَحذر، ويُطمَع فلا يطمع، حتى لقى مولاه. . رحمه الله».

ويستعرض حافظ أمين فى الفصل التاسع من كتابه الشيق موقف أحمد أمين من «منجزات المدنية الأوروبية» ويجعل عنوان هذا الفصل «أحمد أمين والتكنولوجيا الحديثة»، وربما كان هذا الفصل من أهم الفصول لأنه يحدثنا فيه عن طبيعة أو حقيقة الانطباع الآنى الذى تولد عند بعض المفكرين تجاه ثورة التكنولوجيا، وهو الانطباع الذى لم يخبره جيلنا والأجيال التالية التى شبت فوجدت الوسائل التكنولوجية متاحة هكذا. .

ولنتأمل على سبيل المثال ما أتحفنا به المؤلف من وصف أحمد أمين للراديو وهو الرأى الذى أسهم بلاشك فى صياغة جوهر رأيه أو موقفه تجاه التكنولوجيا الحديثة. . هذا هو أحمد أمين يقول:

«أذكر مرة خادمة قروية كانت تعمل عندنا وأرادت السفر إلى قريتها لتتزوج، فطلبت منا أن نعطيها أحد صنابير الماء، ولمبة من اللمبات الكهربائية لتنيرها فى حجرتها ليلة زفافها، فكانت هذه الحادثة مثاراً لنقاش ظريف بيننا، انتهى إلى درس فى أن الشىء لا نفع منه إذا لم يسانده أساس راسخ من العلم».

ونأتى إلى العبارات التى يصف بها أحمد أمين جهاز الراديو:

«آلة جديدة تنطق إذا أصغيت وتسكت إن أعرضت، وتصلك بكل مكان وتنطق بكل لسان، **إن شئت معلما فمعلم، أو غناء بمغن، أو فنا ففنان**، يهزل حيث تحب الهزل، وتجد حيث تهوى الجد، تمتاز عن التليفون بأن التليفون طالب ومطلوب، فإذا كان طالبا فقد يفجعك بخبر، أو يوقظك من نوم، أو يحملك مطلبا يشق عليك، أو يصلك بمحدث يثقل على نفسك، أما الراديو فليس إلا مطلوبا، هو عبد مطيع، وخادم أمين، إما ساكت أو متكلم بما أحببت، نديم ظريف، جهينة أخبار، وحقيبة أسرار، ترياق الهم، ورقية

الأحزان . . قد تكون له مضار لم أتعرفها، فإن جربتها فسأحدثك عنها».

كان أحمد أمين فى نظرته إلى الحضارات الغربية ينطلق من منظور فكرى آخر يوضحه بقوله :

«ورغم تفوق أوروبا فى العلم، ورغم اعتمادنا عليها فى منجزاتها، فإن هذا لا يدعونا إلى الإحساس بعقدة النقص، لأن الشرق قوة لا تقل فى القيمة عن قوة الغرب».

ويستشهد حافظ أمين على صواب هذه الفكرة بما ينقله من نصوص والده :

«. . . ففى الإنسان قوة غير عاقلة يستطيع أن يدرك بها نوعا من حقائق لا يستطيع العقل أن يدركها، هذه القوة تسمى «الوحى» أو «الإلهام» أو «الكشف»، لا تعتمد على حساب للمقدمات وتقدير النتائج، يصل إليها الإنسان بالمران الطويل والرياضة العنيفة فى محاولة تصفية النفس من التعلق بالمادة وشئونها».

«فإذا كان من مزايا الحضارة الغربية الاعتماد فى كل مرافق الحياة على العلم، والجد فى اكتشاف قوانين الطبيعة واستخدامها فى الصناعة ونحوها، ومرونة العقل وتفتحه واستعداده لقبول كل ما يرى خيره، ونبذ كل ما يرى شره، فإن **الحضارة الإسلامية تمتاز بروحانيتها، وتقويها الإنسانية تقويا** كبيرا، والنظر إلى الإنسان على أنه أخو الإنسان، والاعتقاد بأن الله فوق الجميع، والكل مخلوقاته، وكل مخلوق للمخلوق قريب ونسيب».

وينتهى حافظ أمين إلى تقرير أن والده كان يرى فى كل حضارة عناصر ضعف، وأن كل أمة فتية تنتفع دائما من عناصر القوة فى الحضارات المجاورة، وقد سبق أن انتفعت أوروبا من الحضارة الإسلامية فى القرون الوسطى، فلا

بأس علينا الآن من الانتفاع بعلوم الدول الأوروبية الحديثة ومخترعاتها».

(١١)

يتناول الفصل العاشر أحمد أمين فيما بين العلم والإدارة، وربما كان هذا الفصل - فى رأيى - أصدق الفصول تعبيراً عن شخصية المؤلف (الابن) وفكره، كما أنه أكثر فصول الكتاب حرارة وحماسة.

يبدأ الأستاذ حافظ أمين هذا الفصل من حيث انتهى والده فى ختام كتاب «حياتى» حيث قال:

«لو استعرضت حياتى من أولها إلى آخرها لكانت (شريطا) فيه شىء من الغرابة، وكثير من خطوط متعرجة، فما أبعد أوله عن آخره، وما أكثر ما فيه من مغارات.. ومع هذا فإنى أحمد الله إذ منّ علىّ بالتوفيق فى أكثر ما زاولت من أعمال.. وهى ظاهرة يصعب تعليلها العقلى.. فكم رأيت من أناس كانوا أذكى منى، وأمتن خلقا، وأقوى عزيمة، وكانت كل الدلائل تدل على أنهم سينجحون فى أعمالهم، ثم باءوا بالخيبة، لا تعليل لتوفيقى إلا أن «ذلك فضل الله، يؤتيه من يشاء، والله ذو الفضل العظيم».

وعلى الرغم من هذا الموقف الفكرى الواضح الذى انتهى إليه أحمد أمين فإن ابنه لا يجد حرجا فى محاولة طرح تحليل مختلف للقضية ليصل إلى نتيجة أخرى تفسر نجاح والده من وجهة نظره حيث يقول:

«... تفسيرى هو أن الناجحين نابغون دائما فى إدارة أعمالهم، فلا نجاح فى علم أو فن أو أدب بغير امتلاك حقيقى لعناصر النجاح فى فن الإدارة».

«وللنبوغ فى فن إدارة الأعمال مقومات معروفة، كتب عنها الكثيرون من عناصر المهارة الإدارية، إلا أنهم يتفقون على أن عنصر (الحسم) من أهم أسباب

النجاح، إن لم يكن أهمها، والمعروف أن أحمد أمين كان من أكثر الناس اتصافا بهذا العنصر».

ثم يمضى حافظ أمين ليتحدث عن حدود صفة (الحسم) فى شخصية والده:

«والحق أن صفة (الحسم) هذه يحتاج إليها كل مَنْ يتطلع إلى أى لون من ألوان النجاح، حتى ربة البيت فى أعمالها البسيطة تتعرض إلى كثير من الأمور التى تحتاج إلى الحسم، ولعل مسرحية شكسبير الخالدة (هاملت) من أحسن الأعمال الفنية التى صورت ألوان الفشل التى تنتج عن صفة التردد».

«وصفة التردد هذه تنتج - فى الأغلب - من رغبة الإنسان فى جمع المزيد من المعلومات قبل أن يصدر قرارا أو يأتى بعمل - كما كان يفعل هاملت، أما الشخص الحاسم - كأحمد أمين - فهو يقول لنفسه: «الآن سأبدأ عملى بناء على المعلومات المتوفرة لدى، فأنا لن أنتظر المزيد منها، علما بأنى مدرك للمغامرة التى أتعرض لها نتيجة نقص المعلومات، ولكنها مغامرة أقل خطورة من خطر المزيد من الانتظار». . هذا كلام لا يقوله إلا إنسان شجاع يجيد فن الإدارة».

ويعمد حافظ أمين إلى التأكيد على مدى صواب هذه الفكرة باللجوء إلى الاستشهاد بنصوص من كتابات والده تتضمن ما يدل دلالة قاطعة على مدى تشبع أحمد أمين بهذه الفكرة، وفى هذا الصدد ينقل حافظ أمين عن كتاب والده «حياتى» قوله:

«لى ذوق فى تقدير الأدب، فضلت اتباعه مجتهدا - ولو كنت مخطئا - على تقليد غيرى فى تقديره ولو كان مصيبا. . فلا يعجبنى من البحترى إلا قصائد معدودة، ولا يهتز قلبى لأكثر شعر الطبيعة فى الأدب العربى لبنائه على الاستعارة والتشبيه لا على حرارة العاطفة، ويعجبنى المتنبى لولا إغرابه أحيانا وتكلفه، والمعرى لولا تعالمه، وأفضلهما على أبى تمام وتقعره . . . ».

وهنا يعقب حافظ أمين على حديث والده مستمداً بعض الأفكار من علوم الإدارة الحديثة، ويقول:

«هذا كلام إنسان مبدع، والإبداع من العناصر التى لا تقل فى فن الإدارة عن عنصر الحسم، يحتاج إلى ثقة فى النفس ومرونة واتساع أفق، وإلى قدرة على تخليص العقل مما أدخلوه فيه فى أثناء الصغر، وإلى شجاعة فى نبذ الموجود والبحث عن الجديد. ولعل أوضح مثال لهذا الفكر المبدع ما نجده فى سلسلة كتبه عن الحياة العقلية فى الحضارة الإسلامية، فهو فيها لم يكن - كمن سبقه - مجرد ناقل، كما لم يكن متعصبا لمذهب أو متحيزا لعقيدة.

ويؤثر حافظ أمين بعد هذا أن يستشهد بعبارات للأستاذ أحمد حسن الزيات فى وصف والده يقول فيها:

«حسب أحمد أمين أنه حلل الحياة العقلية للعرب والمسلمين فى كتبه فجر الإسلام، وضحاه، وظهره تحليلا لم يتهيأ مثله لأحد من قبله، وستظل هذه الكتب الخالدة شاهدة على الجهد الذى لم يكل، والعقل الذى لم يضل، والبصيرة التى نفذت إلى الحق من حجب صفيقة، واهتدت إليه فى مسالك متشعبة».

□

ثم يستطرد حافظ أمين بعد هذا ليحدثنا عن دور أحمد أمين فى لجنة التأليف والترجمة للنشر وكيف أنه ظل أربعين عاماً - منذ عام ١٩١٤ حتى تاريخ وفاته عام ١٩٥٤ - يُنتخب بالإجماع رئيسا لهذه اللجنة الناجحة.

وهنا يعقب حافظ أمين بقوله:

«وهذا من أوضح الأمثلة على تفوق أحمد أمين فى فن الإدارة، وهو أيضا ما

نراه فى كثير من أعماله الأخرى، مثل رئاسته للإدارة الثقافية بوزارة المعارف، وللإدارة الثقافية بالجامعة العربية، وعمادته لكلية الآداب، وأعماله فى لجان المجمع اللغوى وغيرها من اللجان الثقافية، ومثل إدارته لأسرته الكبيرة التى كان عميدها وعائلها، وأخيرا - أو بالأحرى أولا - إدارته لوقته، كأحسن ما تكون الإدارة».

ولا ينكر المؤلف أنه وجد فى كتابات أحمد أمين ما يدل على أنه كان يتمتع بدرجة كبيرة من الوعى تجاه الإدارة وقيمة الوقت وأهمية عامل الحسم.

وينقل المؤلف عن أحمد أمين بعض عباراته فى كتابه «الأخلاق»:

«قيمة الزمن كقيمة المال، كلاهما قيمته فى جودة إنفاقه، فالبخيل الذى لا ينفق من ماله إلا ما يسد رمقه، فقير، كما إذا كانت أمواله مزيفة، كذلك مَنْ لم ينفق زمنه فيما يزيد فى سعادته وسعادة الناس، فعمره مزيف، وليس للانتفاع بالزمن إلا طريق واحد، ذلك أن يكون لك غرض فى الحياة ترضى عنه الأخلاق، فتنفق زمنك فى الوصول إليه، فما أضيع زمن قارئ يقرأ ما يقع فى يده من الكتب من غير غرض، وما أتعب مَنْ يمشى فى الطريق لا لغرض معين».

«إن تحديد الغرض يوفر من الزمن الشيء الكثير، ويعرفنا كيف ننتخب من الحياة ما يغذى الغرض، وكيف نتجنب ما لا يتفق معه».

«إن الذين لا يحددون أغراضهم، ويتركون الزمن يمر عليهم كما يمر على الجماد، قلما يصدر عنهم خير كبير، والإنسان بلا غرض كالسفينة فى البحر بلا مقصد».

وبعد أن يورد حافظ أمين هذه النصوص البديعة يتوقف ليتساءل بكل صدق

وإعجاب بوالده:

«أليس هذا الكلام تلخيصا رائعا لأحدث نظريات الإدارة الحديثة؟».

(١٢)

ونأتى إلى الفصل الأخير وعنوانه «أحمد أمين وزعماء الإصلاح» وهو نفسه المقال الذى نشرته مجلة «القاهرة» فى الذكرى المئوية لأحمد أمين.

وفى هذا الفصل ينطلق الأستاذ حافظ أمين من فكرة أن المرء حين يكتب عن غيره فهو يتعاطف معه ويعجب بإنتاجه ويسترشد بآرائه وتصرفاته.. وهى - فى رأيى - فكرة ممتازة غير أنها لا تمثل قاعدة مطلقة، وبخاصة فى زمن تتعدد فيه الأغراض، وتتباين فيه المقاصد.

ويخلص حافظ أمين بعد هذا إلى أن والده فى كتابته للتراجم كان معجبا بأولئك الزعماء الذين كانت صفتهم الغالبة: «الشجاعة فى مواجهة الحكام المستبدين، والصدق مع النفس ومع الآخرين، وقوة العقل فى الحكم على الأشخاص وعلى الأشياء، والزهد فى المال والجاه ومتع الحياة».

ويتضمن هذا الفصل فقرة كان الأولى بالأستاذ حافظ أمين - فى رأيى - أن يطعم بها الفصل السادس الذى عنوانه «أحمد أمين بين طبيعة العلماء وطبيعة السياسيين» وهى فقرة يتحدث فيها أحمد أمين عن الفرق بين شخصيتى عاطف بركات (رجل العلم) وفتح الله بركات (رجل السياسة) وفيها يقول:

«... إن كل متصد للإصلاح وقيادة أمور الناس إما أن يكون عليا أو معاوية، فإن غلب عليه تحريه العدل المطلق فى كل صغيرة وكبيرة، وعدم رضاه عن أى ظلم مهما كانت نتيجته، فهو أقرب إلى نزعة على، فعنده أن الخط إما أن يكون مستقيما أو أعوج ولا شىء بينهما، ويجب عليه السير فى الخط المستقيم

دائما من غير نظر إلى العواقب. أما معاوية فيرى أن الغاية تبرر الوسيلة، ويقول: «إنا لا نصل إلى الحق إلا بالخوض فى كثير من الباطل».

«والسياسيون - عادة - من قبيل معاوية، ينحرفون عن الحق أحيانا بحجة أنهم يقصدون إلى منفعة كبرى، فهم يضحون بالحق أحيانا، أملاً فى تحقيق حق أكبر، وقد يخدعون بذلك أنفسهم».

«وهذا لم يمنع أن يهب الله مصر رجالا صُلب عودهم، واشتد خلقهم، فوهبوا أنفسهم للحق، لا شىء غير الحق».

«كان من هذا القبيل عاطف بركات، وكانت أكبر ميزة لشخصيته حبه للنظام الدقيق، وتحريه للعدل المطلق، والتمسك به مهما جلب عليه المتاعب».

«تولى نظارة مدرسة القضاء الشرعى، وظل فيها أربعة عشر عاما، فأشعّ فيها روحه: كل أستاذ وطالب يعرف عمله ويؤديه فى وقته، ونراه دائبا لا يمل، فيخجلنا بجده ونشاطه، فنقلده فى مسيرته».

«لا فرق عنده فى تحقيق العدالة بين قريبه وغير قريبه، بل ولا بين مَنْ يحبه ومَنْ يكرهه، أمام عينيه قوانين العدالة وكفى، فهو ليس إلا قاضيا يطبقها معصوب العينين عن كل اعتبار وكل عصبية، ومثل هذا الرجل - خاصة فى مثل أممنا التى اعتادت الإفراط فى المجاملة والمحسوبية - لا يكون محبوبا إلا من تلاميذه وخاصته، لكنه يكون محترما من الجميع».

□

وربما أجد الفرصة الآن لأضيف إلى حديث الابن عن والده ما أعتقده أنا من فضل لأحمد أمين فى كتابة تراجم الشخصيات، ورأيى الواضح أن أحمد أمين قد أنصف أناسا عظماء قبل أن يتمكن التاريخ من أن ينصفهم بعد هذا، وسيظل

هذا الفصل معقودا لأحمد أمين، الذى سبق الأدباء جميعا إلى كتابة علمية رائعة وموثقة عن زعماء الإصلاح فى الشرق فى العصر الحديث، وإذا كان هناك كتاب فى تاريخ العصر الحديث كله يمثل المرجع الذى لابد لى أن أقترح على المبتدئين قراءته، وعلى المجتهدين إعادة قراءته قبل أن يكتبوا أى شىء ذى بال فى هذا المجال، فإنى أرشح كتاب «زعماء الإصلاح»، ورأيى أن الوعى التاريخى والدراسة التاريخية قد بلغا فى هذا الكتاب أرفع درجات العلم والفن والأدب.. وإذا كان لى أن أصف بعض ما فى هذا الكتاب فبوسعى أن أثنى على ما فيه من علم.. العلم الذى لا يورد إلا ما حدث فعلاً، وما يستحق الذكر، العلم الذى يحلل قبل أن يحكم، العلم الذى يصدق القارئ فى الرؤية والرواية.. والفن الذى يجعل التاريخ أحب القراءات ذوقا ومذاقا، والأدب الذى يرقى بعلم التاريخ فى الصياغة والتقديم وفى التأثير، التأثير الذى يخرج بعده القارئ بروح طموحة إلى البناء، ونفس ناقدة منصفة، وأمل فى المستقبل، لا كما يفعل بعض المؤلفين فى بعض الكتب حين يكثفون فى النفوس المرارة والحقد.. أو اليأس والتشكك.

و«زعماء الإصلاح» كتاب رائد فيه كل هذا، وفيه من المعلومات ما لا يزال بمثابة مرجع لكل الكتب، ولا يقف النقل عنه عند حدود تخصص دون آخر، وأذكر أننى كنت مشغولا عن قريب بقراءة كتابين مختلفين أحدهما فى «الفرق الإسلامية» والآخر فى «التاريخ المعاصر» وإذا بى أجد فى كلا الكتابين فقرات كاملة منقولة باعتزاز عن «زعماء الإصلاح»، ولهذا فإنى أكرر أنه إذا لم يكن هناك إلا فرصة واحدة لكتاب واحد نرشحه للشباب ليقرأوه فليكن «زعماء الإصلاح».

أليس فى هذا كله مدعاة إلى أن يتناول الأستاذ حافظ أحمد أمين أفكار والده العظيم التى تتعلق بموضوع هذا الفصل بشىء من إعادة التفكير والتعمق فى

فضل والده فى هذا المجال؟

□

أما أن هذا كتاب لا بد أن يقرأ، فأمر لا يختلف عليه اثنان من القراء حتى ولو كانا من جيلى أحمد أمين وحافظ أحمد أمين، فما بالنا إذا كان هؤلاء من الجيل الثالث؟

هذا هو السؤال الذى يتضح فى إجابته مدى الرؤية التى استطاع هذا الكتاب القيم أن يقدمها، وأن يمتعنا بها نحن أفراد الجيل الثالث، جيل الشباب، الذين صدر لهم هذا الكتاب فى «مكتبة الشباب» عن الثقافة الجماهيرية فى وزارة الثقافة .

# صور من قريب
# للأستاذ حسن فؤاد

يتمتع الأستاذ حسن فؤاد بقدرة رفيعة لامتناهية **على تقديم صور متميزة للشخصيات**، وعلى الرغم من هذه القدرة فإنه يحرص دائما على أن يكون تصويره للشخصيات التى يتناولها مزيجا من العلم والفن. فهو يقدم لنا كل المعلومات المتاحة عن هذه الشخصية بطريقة مترابطة وذات مغزى، أو بعبارة بسيطة فإنه يحول «المعلومات إلى علم»، ثم هو يخرج هذا العلم بشىء كبير من الفن المتعدد فى مستوياته حتى يقدم لنا صورا ناطقة ومعبرة تستخلص من وجوه الحقيقة أكبر قدر ممكن، وتحفل فى ذات الوقت بلمساته الفنية التى يتعرف عليها القارئ حين يتعرف فى لمح البصر على أسلوبه المتميز الفذ السلس الممتلئ بالتعبير والقادر على التصوير الدقيق لكثير من طبائع النفس البشرية وسماتها.

ويولى الأستاذ حسن فؤاد فى كتابه «صور من قريب» كل الاهتمام للقضايا السياسية الراهنة والصراعات الفكرية الكبرى فى ذات الوقت، فهو لا يرسم لوحاته بعيداً عن حركة الفكر ولا عن حركة السياسة، ولكنه يسبغ فهمه المتمكن للسياسة والفكر على هذه الشخصيات التى يستعرض معنا تاريخها وإنجازاتها، وهو يحيل الأرقام الصماء إلى مؤشرات مهمة تنطق بالحياة وترينا كيف تؤدى الشخصيات التاريخية دورها فى صناعة التاريخ.

والتاريخ عند حسن فؤاد لا يقف عند حدود التاريخ السياسى، ولكنه قادر على أن يمزج تماما بين هذا التاريخ السياسى الظاهر على السطح وبين التطورات الاجتماعية والثقافية التى تفتعل فى الأعماق، وهو قادر بحكم ثقافته الواسعة على أن يصل إلى جوهر الجوانب العميقة فى عمليات التأثير والتأثر التى لا تفتأ تترك آثارها على كل شخصية من الشخصيات التى تسهم بصورة أو بأخرى فى صياغة التاريخ وصناعته.

وينجح حسن فؤاد كذلك فى مزج الحقائق بالأساطير على نحو ما ينجح هذا المزيج نفسه فى كثير من الأحيان فى توجيه دفة الأحداث على مدى التاريخ، ويوظف حسن فؤاد (على سبيل المثال) معرفته بطبائع البشر الذين ولدوا فى برج ما من الأبراج الفلكية ليعطى من هذه المعرفة أبعاداً تتوافق مع (أو تفسر) دقائق سياساتهم التى نهجوها فى حياتهم حتى يوم كتابته عنهم. كما أنه يستلهم هذه الخبرة البشرية فى استشراف آفاق العمل والنشاط البشرى التى يتوقع مراقبو الأحداث لشخصياته أن يكونوا بمثابة اللاعبين الرئيسيين على ساحاته.

وحين كانت هذه البورتريهات الجميلة تنشر فى العدد الأسبوعى من صحيفة «الأهرام» فإنها كانت تتيح للقارئ العربى أن يستمتع ويتثقف بمستوى رفيع من الإبداع الصحفى المستند إلى ثقافة حقيقية ورؤية تأملية ناقدة، ونظرة أدبية نافذة.. وفى تراث هذا المزيج المتزن من هذه الجوانب: الصحافة والرؤية والأدب سوف يظل اسم حسن فؤاد على الدوام رمزاً لأولئك المثقفين الذين أفادوا من المعاصرة الحية للأحداث التى أتاحتها لهم وظائفهم الصحفية دون أن يمكنوا هذه المعاصرة من أن تنجح فى أن تستنزف طاقاتهم الفكرية، بل إن حسن فؤاد - على سبيل المثال - قد استطاع أن يضيف إلى رصيد الفنان والأديب ما قد يطرح منه عند الآخرين فى ذات الظروف والملابسات.

ولست بمستطيع أن أتناول بالنقد أو التحليل أو التعليق فصول هذا الكتاب

فصلاً فصلاً لأنها كلها في الحقيقة بمثابة الوحدة الواحدة الكبيرة التى لا تتكرر وإنما تتشكل على أشكال مختلفة ومتباينة على نحو ما تتباين الشخصيات، وبالقدرة على إدراك هذا التباين وإدراك ما يميز كل شخصية عن الأخرى، وهكذا فإن فصول هذا الكتاب حلقات متصلة غير متكررة ولا تغنى كلها عن واحدة منها . . وبالتالى فإن واحداً منها لا يغنى عن آخر . . ومن باب أولى فإن فقرة من فقرات هذا الكتاب لا تستطيع تصوير طبيعتة ولا قيمته إلا إذا اعتبرنا فيلم الأشعة الطبية لجزء من جسمنا بمثابة صورة شخصية.

وسوف يبقى هذا الكتاب فى المكتبة العربية بما يشتمل عليه من فصول بمثابة مجموعة متوافقة من الشموع الجميلة التى تكفى كل شمعة منها لأن تضىء حياة شعب لمدة طويلة، ولكن حسن فؤاد أبى إلا أن يكثف وجود هذا الضوء على هذا النحو الجميل الرشيق.

بيد أن القارئ لابد له أن يلاحظ أن الأستاذ حسن فؤاد قد استطاع أن ينجح فى تحقيق أقصى نجاح لكاتب التراجم، وهو أن يخرج من دائرة الإعجاب أو التعاطف مع مَنْ يكتب عنه أو عن إنتاجه إلى دائرة أخرى يمكن وصفها بأنها أقرب إلى الموضوعية منها إلى الإعجاب أو التعاطف، وأقرب إلى الحقيقة منها إلى الخيال أو التصور . . وربما يعود الفضل فى هذا إلى أن حسن فؤاد فى النهاية وفى البداية صحفى متميز يعرف مدى العائد الأكيد من أن يكون الحياد العلمى هو إحدى السمات الأولى المميزة لعمله . . وهو أيضا ناقد يعرف أنه ينبغى عليه أن يبين به عن مواطن الضعف بنفس القدر الذى يبين به عن مواطن القوة . . وهو قبل هذا وذلك أديب يدرك بكل الحب والعشق وظيفة الأدب الحقيقية فى الهداية والتنوير والارتقاء بأفهامنا بل بمشاعرنا كذلك.

ولعل هذا كان السبب الرئيسى وراء إحجامه أو تراجعه أو تهيبه من أن يتناول بقلمه تصوير الشخصيات الوطنية رغم إلحاحى المتكرر عليه.

# الطغاة والبغاة
## للأستاذ جمال بدوى

فى هذا الكتاب يجمع الأستاذ جمال بدوى بعضاً من الفصول الجميلة والشيقة التى استمتع بها قراء جريدة الوفد، وهو حين يقدم هذا الكتاب عن «الطغاة والبغاة» لا يقف عند نوع معين منهم، وإنما هو يرينا أنواعاً متعددة، كالذين ظلموا الحسينْ، والذين ظلموا أنفسهم من رجال الثورة الفرنسية، والذين ظلموا شعوبهم ورعاياهم. وهكذا فإنه يقدم الصور المختلفة للبغى والطغيان.

ومما تجدر الإشارة إليه أن كتاب جمال بدوى يصدر فى الوقت الذى يعلو فيه ضجيج مفتعل بالإشادة بكتابات للذين عُرفوا بتفوقهم وإجادتهم القيام بدور المحلل أو المبرر أو المنظر للبغى والذين لا يزالون يعرضون أنفسهم خدما على مَنْ قد يبتغى منهم القيام بهذا الدور، والذين لا يجدون حرجاً فى أن يتلذذوا بهذا الإفك الذى يصنعونه بإتقان.

وفى وسط هذا الخضم العالى الصوت يرزق الله أمتنا بما يكتبه جمال بدوى فى هذا الكتاب وفى غيره صادراً عن روح عالية هى روح البشر الأسوياء بل روح المتطهرين من البشر المتسامين المعنيين بموقف المظلومين وبعاقبة الطغاة قبل

أن يعنوا بعبقرية الطغاة وإلهامهم وإدارتهم للأنشطة السرية وغير السرية، ونحن نرى الأستاذ جمال بدوى فى هذه الفصول منحازاً إلى جموع الشعب معنياً بالإجابة عن السؤال القائل: هل كان فى وسع الناس أن يتجنبوا البغى أو الطغيان؟ وهل كان هذا التجنب أكثر فائدة للبشرية والإنسانية؟ أم أن التصدى للطغيان حتى ولو كانت العواقب معروفة سلفا هو الأجدى على الإنسانية المعذبة؟

يدير الأستاذ جمال بدوى هذه الحوارات الفكرية الصعبة فى شىء من التجرد للحقيقة وللحق، وبقدر كبير من الذكاء الفكرى والموضوعى الذى يعرض السؤال والجواب الخاطئ قبل أن يضع الصواب والجواب الصائب، وهو حين يفعل هذا يصدر عن عقلية حافظة مستنيرة، أضاءها الاطلاع وغذاها بالقدرة على تقديم حركة التاريخ فى الجانب الأسمى منها الذى لا يدركه إلا المفكرون الحقيقيون حتى وإن ظن بعض الناس أن الأدعياء قد وصلوا إليها.

ويحس القارئ لما ضمنه الأستاذ جمال بدوى هذا الكتاب من أفكار أن هذا الرجل لا يقدم تاريخا بقدر ما يقدم فكرا مستنيرا يستشهد عليه بالتاريخ من دون أن يحس القارئ بذلك الذى يفعله المؤلف، فإذا أحس فإنه يشعر فى الوقت نفسه بالسعادة حين يجد الأفكار المتصارعة فى عقله منذ زمن بعيد وقد وصلت إلى إجابات تفرزها حركة التاريخ نفسه.

وفيما بين العصور الأولى للإسلام والعصور الحديثة فى أوروبا يرى القارئ المؤلف الفذ وهو ينتقل من هنا إلى هناك ويشعر القارئ فى انتقال المؤلف وحركته بل وقفزاته ووثباته بمنتهى الرشاقة.

ولا يقف هذا الشعور عند الإدراك الظاهرى، لكنه يتعمق ليجعل القارئ أكثر اقتناعا بفكرة أن تاريخ البشرية ما هو إلا حلقات متصلة، وقد تكون

متكررة، وأن هذه الحلقات ما هى إلا متوالية مختلفة الأطوال من الخطأ والصواب، والحق والباطل، والاستسلام والكفاح، والثبات والتغير، ولكن جمال بدوى فى خضم هذا كله قادر على أن يمنحنا البصيرة الكفيلة بفهم هذه المتواليات أو المتتابعات التى تبدو صعبة الإدراك، ولكنه يُشكل لنا هذه البصيرة الحية بقلمه المنطلق فى آفاق الماضى وآفاق المستقبل كذلك، وهو لا يبخل علينا بالنصوص التى تضمن لنا الفهم أو تسهله علينا أو تقربه من أفهامنا العميقة المتأملة، وإن كان السياق الجميل الذى يقدم به الأحداث فى غير حاجة إلى نصوص تقوى حجته.

ويضيف الأستاذ جمال بدوى إلى هذا مكرمة أخرى حين ينتقى لنا بذوق رفيع وإخلاص محبب لقارئه وفكرته مزيجا من الروايات التى تضىء لنا الأحداث بما يسمح لنا أن نفهم معها ما ينبغى لنا أن نفهمه بكل السهولة واليسر، وبشىء غير قليل من التفكير المتبصر بما نقرؤه للمؤلف أو بما يقرؤه لنا المؤلف.

وعلى الرغم من أن الإنسان بطبعه يجد الحرج فى أن يضع اسمه إلى جوار الطغاة والبغاة، وعلى الرغم من أن المؤلفين فى العادة يحبون أن يتنصلوا من كل خلق جالب للمشكلات ومن كل صفة مقترنة باللعنة ومن كل احتمال لأن يكونوا من مؤيدى الشر أو أصحابه، على الرغم من كل هذا فإن مؤلفنا قد وجد فى نفسه الشجاعة أن يتصور الأمر كله فى إطار أعمق من هذا لأنه إطار نبيل دقيق يعنى بالنفس البشرية وصراعها قبل أن يعنى بالصراع التاريخى الذى يقود إلى صناعة التاريخ حسبما تتاح الفرصة لقوى الخير أو الشر.

وليس هذا كل ما فى هذا الكتاب من مزايا اكتسبها من روح مؤلفه العظيم، ذلك أن فى الكتاب حسا مسرحيا عاليا يستعين به المؤلف على إدارة الحوار الكفيل بإضاءة الموازنة ـ قدر الإمكان ـ بين الحجج والأسانيد المتعارضة للآراء

المتضاربة، ويأخذ المؤلف نفسه بإبراز تفصيلات هذا التناظر بين الجانبين قبل أن يأخذ بأيدينا إلى جانب الصواب الذى ينحاز إليه بحكم انحيازه إلى قضايا الإنسان فى كل هذه الصراعات، وتتبدى نزعته الإنسانية العميقة فى تعاطفه الشديد مع كل ضحايا الطغيان والبغى.

وقد أحسنت دار الشروق صنعا حين قدمت هذا الكتاب بهذا الغلاف المعبر بصورة منفرة عن الطغاة والبغاة صاغها باقتدار الفنان المتميز حلمى التونى، وإن كان هذا اللون الأحمر فى حاجة إلى شىء من التلوين الدقيق الذى يجعله بعيداً عن الالتباس بالحرية الحمراء.

# من أعلام الفكر الإسلامى
# للأستاذ سامح كريم

هذا الكتاب هو مجموعة من الفصول الجميلة التى كتبها الأستاذ سامح كريم على مدى سنوات، وقدم لنا بها صوراً أدبية تاريخية معبرة عن مجموعة من أعلام الإسلام، وتمتاز هذه الفصول بما تمتاز به كتابات الأستاذ سامح كريم من العناية الشديدة باللفظ العربى، ومن العناية الأشد بالتدقيق فى الحديث عن الشخصية التى يتناولها الكاتب، وهو يتناول الإسهامات الباقية لهذه الشخصيات من منطق الامتنان لدورها قبل تقييم هذا الدور، وهكذا يتبدى لنا فيما كتب سامح كريم وأبدع من ترجمة تقديره الشديد لمن كتب عنهم، كذلك فإننا نراه متعاطفاً إلى أبعد الحدود مع شخصياته وهو يفعل هذا عن وعى واضح لأنه سبق أن تخير الشخصية من بين الشخصيات المناظرة على مدى التاريخ الإسلامى، وهكذا فإن دافع الحب والإعجاب والتقدير كانت بمثابة مناخ سابق على مناخ الكتابة نفسه، ومن الحق أن نذكر أن سامح كريم قد تميز على الدوام باختياره ما يكتب عنه حتى فى خضم حركة الأحداث، وهكذا فإن عارفى فضله يقدرون له دائماً أنه ينتقى الموضوع قبل أن يكتب فيه ويقدمه لنا على هذا النحو.

ولا يستطيع القارئ أن ينجو من الإحساس بالقدرة الصحفية فى كتابة الأستاذ سامح كريم، فهو حريص على أن يتناول الملامح البارزة فى الشخصيات التى يعرض لها، وهو يقدم كل شىء فى إطار الزمن الحقيقى الذى وقع فيه الحدث، وإن كان هذا لا يمنع قلمه من أن يرينا كذلك الكاميرا وهى تنتقل بين يديه من الحاضر إلى الماضى لتسجل ما حدث فى عصور سابقة.

ويرتبط الأستاذ سامح كريم فى كل ما يكتب بحياتنا التى نحياها وبمشكلاتنا التى نعيشها، فلا يخرج بقلمه إلى ما وراء التاريخ ولا إلى ما وراء الحقائق التى فرضت نفسها على أرض الواقع، وهو حين ينتقى الروايات التى يوردها عمن يكتب عنهم يلتزم بما عرف عنه من منهج نقدى ملتزم بالحقائق والواقع، وبعيد عن الخيالات والأوهام.

وهو بالطبع يقدم هذا المنهج النقدى الجميل مغلفاً لبحث طويل ودراسة متأنية سبقت الكتابة، ثم هو يقدم هذا المنهج مغلَفاً بروح الصحفى القادر على الوصول بقارئه إلى لب الموضوع فى رشاقة شديدة.

ولاشك أن الأستاذ سامح كريم قد استطاع من خلال استعراضه لهذه الشخصيات أن يقدم رؤيته الذاتية تجاه مواقف كثيرة من حياتنا المعاصرة التى تضطرب بالصراع الحاد حول كثير من قضايا الفكر الإسلامى، وقد نجح باقتدار فى أن يوظف معرفته الواسعة وإلمامه الجيد بالتراث الإسلامى فى انتقاء المواقف العظيمة للشخصيات العظيمة تجاه قضايا العصر الذى نعيشه.

وعلى هذا النحو وضع سامح كريم الأدب من خلال المقال فى خدمة قضايا مجتمعه الذى يعيشه والذى يعايش مشكلات كثيرة فى الفكر الإسلامى وتجديد هذا الفكر بما يتواءم مع الاحتياجات المتطورة والمتكررة لمجتمعاتنا الإسلامية فى القرن الذى نعيشه والقرن الذى نحن مقبلون عليه.

ومما تجدر الإشارة إليه أن المؤلف قد قدم ضمن ما قدم فى هذا الكتاب إسهامات بارزة ومشرفة للمرأة المسلمة على مدى عصور متتالية، ونستطيع أن نلاحظ بسهولة أنه كتب تلك الفصول التى خصصها للمرأة بروح الإنسان السوى الذى يفعل ذلك عن حب حقيقى وتقدير عميق لدور المرأة فى المجتمع الإسلامى.

كذلك فإن الأستاذ سامح كريم ظل حريصا على ألا يحصر نفسه فى دائرة معينة من الاتجاهات أو التوجهات، فهو يقدم لنا العلماء جنباً إلى جنب مع السياسيين والمتصوفين وقادة الفكر وأهل البيت.

من ناحية ثالثة فقد اتسع معنى الفكر عند المؤلف ليقترب من المعنى الحقيقى للفكر بعيداً عن التوجهات الميالة إلى حصر دائرته وتضييق دلالته.

وحين ينتهى القارئ من هذا الكتاب فإنه يجد نفسه مدفوعا بكل جوارحه إلى أن يطلب من المؤلف المزيد من هذ النوع من الكتب ليلقى أضواء أخرى على شخصيات إسلامية كثيرة لا يزال القراء فى حاجة إلى أن يقرأوا عنها مثل هذه الأفكار المستنيرة والعرض الشيق والتسلسل الجميل، وأن يقرأوا هذا كله بهذه العبارات المنمقة والمحملة فى ذات الوقت بكل عطور المحبة والإخلاص.

وحين تتيح الدار المصرية اللبنانية هذا الكتاب للقراء العرب، فإنها تقوم بدور مهم فى إثراء المكتبة العربية والإسلامية بمثل هذه الكتب التى لا غنى عنها للشباب وللشيوخ فى وقت واحد.

# الباب الخامس

# فى النقد والدراسات الأدبية



# نفق معتم ومصابيح قليلة
# للأستاذ فاروق عبد القادر

هذا عمل متفرد فى مكتبتنا العربية يصدر فى مطلع ١٩٩٦ وقد جمع فيه الأستاذ فاروق عبدالقادر واحدا وسبعين مقالا من مقالاته الرصينة الممتازة التى كتبها بكل جوارحه وبكل الإخلاص للقيم الرفيعة وللغة العربية وللأدب وللفن الحقيقى وللنقد العادل المترفع عن المجاملات المشبوهة والصغار.

وكان فى وسع الأستاذ فاروق عبدالقادر أن يوزع هذا الكتاب على مجموعة كتب بدلا من أن يجعل هذه الكتب فصولا، ولكنه ناقد مخلص لوظيفته إلى أبعد حدود الإخلاص التى نعرفها والتى لا نعرفها فى التسعينيات.

وفى الحقيقة أننى كنت قد قرأت كثيراً من هذه الفصول حين نشرها الأستاذ فاروق عبدالقادر فى الصحافة من قبل، ولكنى أعدت قراءة كثير من هذا وهى منشورة فى كتاب.

وأعترف أننى وجدت هذا الرجل العظيم يكتب المادة القابلة للذيوع وللخلود فى الوقت نفسه، وهى قدرة من قدراته المتعددة، التى تتسع أيضا لتشمل القدرة

---

* نشرت فى الأهالى، ١٩٩٦ تحت عنوان: «فاروق عبدالقادر: الناقد والمصابيح».

على التعليم ، ففاروق عبدالقادر حين ينقد عملا من الأعمال حريص على أن يرتقى بذوق القارئ له على أن يدرك الغث من الجميل ، والقبيح من الجميل أيضا ، وهو لا ينحاز إلى الشكل على حساب المضمون ولا للمضمون على حساب الشكل ، ولكنه حفى أشد الحفاوة بأن يكون العمل قيمة فى حد ذاته ، وليس مجرد تقليد لأعمال سابقة ، أو تطبيق لنظريات سائدة .

ولهذا فإن فاروق عبدالقادر يأخذ بأيدينا نحن القراء وبأيدى الأدباء كذلك ليرشدنا إلى الأسلوب الأمثل لأداء الفكرة ولصناعة العمل الأدبى نفسه .

وهو يتمتع بثقافة رفيعة وموسوعية أيضا ، وقد أجاد الإلمام بتاريخ المسرح على المستويين النظرى والتاريخى ، كما أجاد الاطلاع على أدبنا المعاصر فى كافة صوره وهو يستدعى من ذاكرته الحافظة القوية المنظمة ما يراه ضروريا لأن يضىء صورة العمل الذى يتناوله بالنقد .

ويتمتع الأستاذ فاروق عبدالقادر كذلك بالقدرة على فهم النص الذى يتناوله فى إطار من الفن الجميل ، والعلم الدقيق ، ثم هو قادر بحكم ثقافة حقيقية على أن يقدم لنا هذه الرؤية العميقة بأسلوب سلس وقوى وأخاذ ، وبقلم شجاع وعادل وجرىء وبدون إسهاب أو إطناب أو ادعاء ، وليس من شك أن كل هذه المؤهلات ترتفع بالإنتاج النقدى لفاروق عبدالقادر لتضعه فى مرتبة الذروة بين نقاد الأدب فى التسعينيات .

وبالإضافة إلى هذا كله فإن فاروق عبدالقادر لا يتعالى على النص الذى ينقده حتى وإن كان هذا النص بحاجة إلى شىء من التعالى ، وهو يفحص النص الذى بين يديه بدقة وأمانة ويظن بعض الناس أن هذا الفحص نوع من أنواع التشريح ، بينما التشريح نفسه فى واقع الأمر نوع من أنواع الفحص .

وعلى هذا النحو من الفهم لأهمية الفحص وطرقه يبدو فاروق عبدالقادر متمكنا من وسائله وقادرا عليها، وإن ظن بعض الناس أنه يتزيد فى استعمال هذه الوسائل بينما هو يؤدى دورا إنسانيا جليلا وشريفا افتقدنا مَنْ يؤديه منذ زمن طويل حتى كادت الوظيفة تغيب عن الحياة لغياب من يقوم بها.

وتنطق كتابات فاروق عبدالقادر النقدية بتمكنه البارع من مجال تخصصه الأصلى فى علم النفس فهو قادر على أن يؤطر ما يراه فى العمل الأدبى فى إطاره الصحيح من النفس الإنسانية على المستويين: مستوى المبدع (أو الكاتب) ومستوى المبدع (أو الشخصية التى يقدمها العمل الفنى)، وهو حين يؤطر هذا الذى يراه فإنه يصل إلى الهدف بسرعة شديدة، ولكن الأعظم من هذا أنه يصل إلى الهدف الصواب لا الهدف الخاطىء، ومن الطبيعى أنه يوهمنا أنه فعل ذلك بسرعة، لأنه لاشك يعانى مع العمل حتى يصل به إلى حقيقته التى ربما غابت حتى عن المبدع، ولكنها لا تغيب عن ناقد قدير مثل فاروق عبدالقادر.

كذلك فإن فاروق عبدالقادر يستغل اللغة العربية الجميلة بما هى أهل له من التعبير الجميل والدقيق، وفى قاموس كلماته ألفاظ لا يصل إليها إلا المتمكنون من اللغة الفلسفية والمصطلح النقدى والاجتماعى، وأشهد أنى كثيرا ما أفدت من الألفاظ الجميلة التى يحييها لنا فاروق عبدالقادر، ومن هذه الألفاظ «يؤطر» التى استخدمتها فى الفقرة السابقة، «مجايليهم»: أى الذين من نفس الجيل، واصفوا الكلمات.. إلخ.

ولست فى حاجة إلى أن أستعرض الفصول التى ضمها هذا الكتاب، ولكنى أريد أن أشير إلى هذه الصفحات الجميلة التى قدم بها فاروق عبدالقادر لهذا الكتاب مضمنا إياها بعضا من سيرته الشخصية التى هى فى حاجة إلى كتاب أظنه لن يبخل به علينا فى فترة قادمة، ليرينا ويرى الأجيال القادمة أنه أصاب

الصواب كله حين امتلك الحرية كاملة غير منقوصة، ولا أظن أن أحدا يستطيع أن يفعل ذلك غير فاروق عبدالقادر.

ولكنى أجد نفسى مدفوعا إلى أن أسجل الشكر والتقدير للناشر الذي أتاح لنا هذا المجلد القيم، وهو المركز المصرى العربى الذى يرعاه ويقوم عليه الفنان الأستاذ محمد بغدادى.

# الخرافة فى حياتنا
# للدكتور أحمد مرسى

•

هذا هو عنوان الكتاب الثانى الذى صدر عن سلسلة كتاب الجمهورية للدكتور أحمد مرسى أستاذ الأدب الشعبى فى جامعة القاهرة، وهو يتناول دور الخرافة فى الحياة من زاوية علمية مستعيناً بخلفيته الثقافية والأكاديمية كدارس للفولكلور وأستاذ له على مدى سنوات طويلة.

ولابد لى أن أبدأ الحديث عن هذا الكتاب بالثناء على شجاعة مؤلفه الذى لم يجد حرجاً وهو الأستاذ الكبير والرئيس المتميز لقسم اللغة العربية فى كلية آداب القاهرة أن يتناول مثل هذا الموضوع على هذا النحو الشجاع فى كتاب من كتب الثقافة العامة دون أن يتحوط فيما يعرضه من ناحية ودون أن يشتط فى أحكامه من ناحية أخرى.

وليس من شك أن المستوى المتميز من الوعى الفكرى والسياسى والثقافى الذى يتمتع به الدكتور أحمد مرسى كان كفيلاً بأن يجعله يحيط بهذا الموضوع من كافة الزوايا الفلسفية والاجتماعية والتاريخية التى تصوغ كيانه، سواء فى العلم النظرى أو فى الحقيقة الواقعة بالفعل.

---

تقديم الدكتور فتحى عبد الفتاح ،صدر فى سلسلة كتاب الجمهورية، سبتمبر ١٩٩٩

ونحن نعرف أن العلاقة بين الأسطورة والخرافة والعلم قد شغلت بالفعل كثيراً من الدارسين والباحثين فى مختلف العلوم الإنسانية، ونعرف كذلك أن معظمهم قد وقف موقفاً معادياً شديد العداء للخرافة ولكل أنماط التفكير والسلوك المرتبطة بها، مقررين أنها مناقضة للعلم والعقل، ناسبين إياها للمتخلفين حضارياً الذين لا يأخذون بالعلم وأسبابه. مع إدراكنا لهذه الحقيقة فإننا لا نستطيع أن ننكر حقيقة أن الخرافة تشترك مع العلم، رغم تناقضهما، فى تحقيق مجموعة من الوظائف الهامة التى يحتاجها الإنسان.

إنهما يشتركان فى تفسير الظواهر والأشياء الغامضة التى تقلق الإنسان وتحيّره، وتقض مضجعه، وتفقده الشعور بالراحة والأمن والطمأنينة حتى يستطيع أن يمضى فى الحياة، وأن يكون مهيئاً دائماً لتقبل ما لا يستطيع فهمه أو إدراكه أو التعامل معه فى اللحظة الراهنة التى قد لا توفر له الأسباب الكافية والمقنعة للفهم.

كما يشتركان أيضاً فى إيمان الإنسان أنه عن طريقهما يمكنه أن يحقق حاجاته الإنسانية الطبيعية، فإذا لم ينجح بواحد منهما، ربما نجح بالآخر، وأن يحقق النفع لنفسه، ويجلب الخير له ولأهله بنفس القدر الذى يمنع به عن نفسه وأهله الضرر، ويدرأ الخطر.

وقد جمحت الإنسانية دائما ـ كما أشار الدكتور فتحى عبد الفتاح فى مقدمته الضافية للكتاب ـ إلى الرغبة والحاجة إلى «معرفة علة الكائنات والأشياء، وإذا لم يسعفها العقل والمنطق فهى تلجأ إلى الخيال، وينطبق ذلك على الحضارات القديمة مثلما ينطبق على الحضارة المعاصرة. . ولقد كان للأسطورة والخرافة دائماً سحرها الخاص النابع من عالمها الحافل بالخوارق والأعاجيب حيث

تتلاشى خطوط الواقع القائم، ولكنها، وفى نفس الوقت، توجد واقعاً آخر، ولذلك كان [وسيظل] للأسطورة والخرافة أثر باق على الأدب والفن و الفكر والعلم والسياسة».

«وليس من الصعب أن نكتشف أن الكثير من الأيديولوجيات والأفكار التى تزعم لنفسها أسساً مادية، هى فى الواقع امتداد لأساطير وخرافات شاعت فى أزمنة مختلفة، وهل يمكن أن نفصل بين أيديولوجية قائمة على التفوق الجنسى والعنصرى مثل النازية الهتلرية وبين أساسها الأسطورى القائم على خرافة أبطال الآرى «سيجفريد»، الذى قتل التنين وشرب من دمه فاكتسب صفة الخلود والتفوق . . والسيادة والهيمنة على الأرض».

والأمر ينطبق تماماً على الأيديولوجية الفاشية التى قامت على أساس إحياء الماضى وبعث أشباحه الممثلة فى الإمبراطورية الرومانية بكل أساطيرها ومصادر قوتها الخرافية.

بل إن الصهيونية نفسها ارتبطت ونشأت على مجموعة من الخرافات والأساطير القديمة التى يرجع تاريخها إلى أكثر من ألفى عام وشكلت منها مشروعاً قومياً لإقامة وطن لليهود على حساب الغير.

ومن ناحية أخرى فقد استندت الكثير من الإبداعات الأدبية والفلسفية والفنية فى مقوماتها على أساس واضح من الأساطير والخرافة، ففى عصر النهضة الأوروبية وسقوط النظام الكنسى القديم ومحاولة اكتشاف العالم مرة أخرى بعيداً عن مقولات البابا ورجال الدين، خرجت أسطورة الدكتور «فاوست» العالم الذى يمتلئ شوقاً إلى المعرفة والاكتشاف حتى إنه أبرم حلفاً مع الشيطان لكى يطلعه على أسرار الحياة ثم يقبض روحه بعد ذلك.

ويلفت الكتاب الذى بين أيدينا نظرنا إلى أن غالبية أعمال شكسبير الخالدة

هى فى جوهرها حواديت لأساطير، وكذلك الكوميديا الإلهية وجحيم الشاعر الإيطالى دانتى، بل إننا نرى فى كثير من الإبداعات الأوروبية والفكرية المعاصرة لأندريه جيد وجان بول سارتر وطه حسين موضوعات تتناول بعض الأساطير والخرافات فى محاولة لتقديم مجموعة من القيم والأفكار الجديدة، تأكيداً لبعض الأيديولوجيات أو نفياً لها وهجوماً عليها.

ومن الطريف أن تشير مقدمة الكتاب إلى إمكان القول بإن الأيديولوجيات الاشتراكية «نفسها» قد انبعثت من عالم الأسطورة حين كتب توماس مور الراهب الإنجليزى «اليوتوبيا» عن العالم المثالى الذى يتخيله وهو عالم يسوده العدل والإخاء وينتفى فيه الظلم والطغيان.

وتمضى المقدمة لتؤكد لنا على ما تعتقده من أن «يوتوبيا توماس مور » كانت بمثابة المنبع الرئيسى لتدفق كل الأفكار والنظريات الاشتراكية التى خرجت بعد ذلك وأطلق عليها الاشتراكية التوباوية:

«ويصف ماركس يوتوبيا توماس بأنها أسطورة إنسانية تتجاوز قدرة العقل والحلم النبيل لكى يصبح تحقيقها مستحيلاً، وربما لم يدرك ماركس أن نظرياته التى حاول فيها أن يكون واقعياً ومنطقياً وقابلاً للتحقيق، قد تحولت هى الأخرى إلى شكل من أشكال اليوتوبيا التى يصعب تحقيقها وتطبيقها».

«وسنجد هذا التداخل الواضح بين الخيال والخرافة من ناحية، وبين العلم والتطبيق من ناحية أخرى، فى أعمال مفكرين وعلماء كبار من أمثال هيجل وفرويد وابن سينا وابن رشد وجابر بن حيان وغيرهم. فلقد اعتمدوا فى الكثير من كتاباتهم ونظرياتهم على بعض الأساطير والخرافات الشائعة، وحاولوا تفسيرها فى إطار منطقى يعتمد على العقل والديالكتيك».

ويستشهد الكتاب فى هذا الصدد بما قاله الفيلسوف والمفكر والعالم

البريطانى الكبير برتراندرسل فى كتابه « العلم والدين » إن الخرافة ليست سوى تعبير عن رغبة دفينة فى المعرفة تستخدم أساليبها ووسائلها الخاصة.

ويضيف رئيس تحرير السلسلة الدكتور فتحى عبدالفتاح فى مقدمته للكتاب:

« إن كثيراً من شطحات الخيال العلمى التى امتلأت بها روايات «ويلز » حول آلة الزمن وحرب الكواكب، كذلك روايات جول فيرن عن أعماق المحيطات لم تعد خرافة أو خيالا جامحا بعد أن نزل الإنسان على القمر وتطورت صناعة الصواريخ والأقمار الصناعية وأمكن الوصول إلى سرعة الصوت والاقتراب من سرعة الضوء».

«ثم هناك الاستنساخ وثورة الهندسة الوراثية وعلوم الجينات وثورة الاتصالات التى قدمت منجزات فاقت كل تصور خيالى جامح فى الماضى».

«ولعله وبعد سقوط عدد من الأفكار والأيديولوجيات والنظريات القديمة التى لم تعد قادرة على تفسير الواقع الجديد فإن هناك محاولات كثيرة للبحث عن أسس جديدة للمعرفة والتفسير بعضها ينطلق من مفاهيم وأسس إنسانية بحثاً عن العدالة وتعميق إنسانية الإنسان وبعضها ينطلق من مفاهيم عدوانية تسعى إلى السيطرة والهيمنة وتحت رايات عرقية أو اثنية أو دينية».

«ولعل أشهر هذه النظريات الجديدة التى تنطلق من أسس عرقية وإثنية هى نظرية صراع وحروب الحضارات التى خرج علينا بها المنظر الأمريكى صموئيل هنجتون الذى يقسم العالم إلى مجموعات ثقافية متصارعة على أساس التاريخ والتراث والعقائد والأساطير المشكلة للوجدان».

«وهذه النظرية وغيرها التى ترفض وحدة التطور الحضارى والثقافى للإنسانية وتسعى لسيادة النمط الثقافى الغربى والأمريكى تقدم فى حد ذاتها

تجسيداً علمياً معاصراً يمكن أن نسميه بأيديولوجيات الخرافة».

«وهى تكرار لأنماط أيديولوجية تخرج بين الحين والآخر من أرضية عرقية أو دينية . . ولقد كانت الفاشية تعتمد على خرافة إحياء الإمبراطورية الرومانية القديمة، كما أن النازية كانت حلماً مزعجاً بأسطورة تفرد الجيش الآرى. تماماً مثلما يفكر المتطرفون القوميون والدينيون مثل جماعات الحقيقة المطلقة فى اليابان، وميليشيات ميتشجان فى الولايات المتحدة وجماعات الاسكتهيد والنازيون الجدد».

وهكذا تصل مقدمة الكتاب إلى أن تقرر: «. . . . . لذلك فلن نكون متجاوزين للحقيقة إذا قلنا إن مثل هذه الأفكار والأيديولوجيات هى فى الحقيقة تتويج للمعنى الحرفى لأيديولوجيا الخرافة».

ولعل حكاية «الصياد والعفريت» في ألف ليلة و ليلة تصلح كما يرى الدكتور أحمد مرسى فى كتابه نموذجاً لما يذهب إليه الكتاب، بل تصلح مدخلاً لما نريد التأكيد عليه، على الرغم مما قد يثور هنا من سؤال عن علاقة مثل هذه الحكاية بالموضوع، فهى لم تعد تُحكى، ولم يعد لها ولا لمثلها التأثير الذى كان من قبل. لكننا إذا كان قد أتيح لنا أن نرى مع أطفالنا بعضاً من أفلام الرسوم المتحركة التى تنتجها مؤسسة والت ديزنى الأمريكية للأطفال، فسنرى أن مثل هذه الحكاية يظل يحُكى، ولكن بأسلوب آخر، يتناسب مع العصر.

ويلخص الدكتور أحمد مرسى حكاية «الصياد والعفريت» على نحو ما هى موجودة فى الفولكلور الشعبى، وبعد أن يستعرض القصة كلها يعلق عليها فيقول:

« وأكثر ما يهمنا من هذه الحكاية، وهو سبب استشهادنا بها هو ذلك الجزء الذى يحدث فيه الصياد نفسه بعد أن تأكد له أن العفريت قاتله لا محال. . فقال

الصياد، هذا جنى، وأنا إنسى، وقد أعطانى الله عقلا كاملا، وها أنا أدبر أمرا فيه هلاكه بحيلتى وعقلى، وهو يدبر بمكره وخبثه . . إلى آخر ما انتهى إليه الصياد عندما نجح فى السيطرة على العفريت، وإخضاعه لإرادته ».

لقد استخدم الصياد عقله فى مقابل قوة العفريت، وذكاءه فى مقابل خبث العفريت ومكره، لينتصر بالعقل والتفكير على القوة الخارقة التى تريد أن تعصف به، وتقضى عليه.

# جوته والعالم العربى

مؤلفة هذا الكتاب الدكتورة كاتارنيا مومرن هى عميدة الأدب الألمانى فى جامعات الولايات المتحدة قاطبة، وقد كتبت هذا الكتاب القيم عن عقيدة متأصلة فى فكرها بأن جوته العظيم يمثل إحدى القمم الأربعة فى الأدب الغربى إلى جوار هوميروس ودانتى وشكسبير وبأنه أيضاً خير من يُضرب به المثل للدلالة على مدى تفتح الطاقات الإيجابية المبدعة إذا ما صادفتها الظروف الملائمة وتخطى المرء حدود التفكير المحلى الضيق وراح يحتك بفكر غريب ومختلف عنه .

وتعتقد المؤلفة بالإضافة إلى هذا فى أن مصطلح «الأدب العالمى» نفسه لم يدخل تماماً إلى تاريخ الفكر إلا بعد أن درس جوته الثقافة العربية طيلة حياته ، وأن جوته كان واعياً بحكم حصافته ورجاحة عقله وثقافته إلى أن المراد من فكرة «الأدب العالمى» ليس هو تماثل الأمم فى التفكير ، وإنما المراد هو الدعوة إلى الاختلاف والتنوع، وكان جوته يتنبأ بأن الاتصال المستمر بين الشعوب كفيل

---

صدر فى سلسلة عالم المعرفة من تأليف : الدكتورة كاتارنيا مومرن و ترجمة الدكتور عدنان عباس على و مراجعة الدكتور عبد الغفار مكاوى

بزيادة التقارب وبالتالى إلى زيادة التفاهم ، وكان يعتقد أن الانتاج الأدبى يمثل وسيلة من خير الوسائل لتحقيق هذا الهدف ، ولهذا فإنه أخذ على عاتقه مهمة تقريب الثقافة العربية إلى أبناء قومه .

ويُعد هذا الكتاب الذى قدمته سلسلة «عالم المعرفة» للقارئ العربى فى شهر فبراير ١٩٩٥ واحداً من أهم الدراسات التى تناولت أدب جوته ، بل إنه كما يقول الدكتور عدنان عباس مترجم الكتاب يعد فتحاً كبيراً فى دراسة ومعرفة أدب جوته ، ولاشك أن هذا هو الشعور الذى ينتابنا جميعاً حين نفرغ من قراءة هذا الكتاب ، بل إنه هو الشعور الذى يسيطر علينا طوال قراءة فصوله .

وعلى الرغم من أن هذا الكتاب دراسة أكاديمية ملتزمة إلى أقصى الحدود (بل على الإطلاق) بالمعايير العلمية فى كل سطورها فإن الحس الأدبى المرهف لأستاذة الأدب قد أعطى هذه الدراسة جوانب لا يمكن إغفالها من دقة ورقة التعبير والفكر والنظرة النقدية الثاقبة ، والموضوعية الجميلة المعبرة ، والحقيقة التى تتجلى فى أبدع صياغة فضلاً عن أن التخصص والأستاذية قد مكناها من سعة الإطلاع إلى حدود مبهرة ، وهيئا لها دقة البحث والتقصى إلى درجة لا يمكن تكرار وجودها فى هذا العصر الذى نعيشه ونعايشه فى أواخر القرن العشرين .

ويدلنا المترجم فى المقدمة على أن هذا الكتاب ليس إلا ترجمة كاملة للفصل الأول من الكتاب الأصلى ، ولبعض الفصل الثانى أما الفصل الثالث الذى درست فيه المؤلفة ما استوحاه جوته من الأدب العربى والإسلامى فقد أهمل ترجمته تماماً بالإضافة إلى كثير من الأجزاء من الفصل الثانى التى صرف عنها النظر وأشار إليها بنقاط .

وهكذا ندرك أن الكتاب المترجم الذى بين أيدينا يضم الفصل الأول «علاقة جوته بالأدب العربى الجاهلى» ، وبعض الفصل الثانى عن «موقف جوته من

الإسلام» فحسب. ولهذا فإننا ننتهز الفرصة لندعو المسئولين عن سلسلة عالم المعرفة لإصدار جزء ثان من هذا الكتاب على نحو ما تعودنا عليه فى كثير من كتب السلسلة التى صدرت فى أكثر من جزء، ولا أظن أن الجزء الثانى من هذا الكتاب لا يستأهل بذل الجهد فى ترجمته وتقديمه للقارئ العربى فى كتاب جديد.

ولاشك فى أن كل مثقف عربى يعلم تمام العلم أن جوته كان على اطلاع على الثقافة العربية، وأنه كان معجباً بشخصية النبى محمد صلى الله عليه وسلم، وبالدين الإسلامى، ولكننا فيما عدا أحكام عامة وسريعة لم نكن ندرك الأسباب وراء هذه العلاقة ولا تاريخها، ولا المدى الذى وصل إليه هذا الإعجاب والتعمق، ويأتى هذا الكتاب لا ليدلنا على التاريخ التفصيلى لهذه العلاقة فحسب، ولكن ليدلنا على الأثر الممكن والمحتمل الذى تركته هذه العلاقة فى كل أعمال جوته الأدبية بل والتنفيذية (إذ كان جوته صاحب سلطة فيما يتعلق بتعيين أساتذة الجامعات ومَنْ يخلفونهم فى كراسيهم وفى الإشارة بشراء المخطوطات للجامعات الألمانية.. إلخ).

بل تصل القدرة الأكاديمية على الإحاطة بالجوانب المختلفة لهذا الموضع إلى أن تدفع بصاحبة الدراسة إلى أن تحدثنا أيضاً عن تأثير الثقافة العربية ومكانتها فى معاصرى جوته من الأدباء وأساتذة الدراسات الشرقية والعربية فى الجامعات العربية.

ومما يجدر ذكره أن المؤلفة نفسها كانت قد أصدرت من قبل كتاباً عن «جوته وألف ليلة وليلة» وعدداً آخر من الدراسات فى ذات الموضوع، ولكن الدراسة التى بين أيدينا تتفوق على ما سبقها بما تتميز به بالطبع من أنها تناقش جوته كله كظاهرة إنسانية وليس كمجرد أديب أو شاعر، كما أنها من ناحية أخرى تناقش العالم العربى كله كثقافة وحضارة وتاريخ وليس كمجرد نص واحد أو صورة

معينة منطبعة فى أذهان الغربيين .

لهذا فإنه من العسير أن نعرض مثل هذه الدراسة فى صفحات قليلة ولكن الأمر الأشد عسراً على النفس أن تمضى الأيام بدون أن نحييها بمثل هذه الصفحات التى لابد منها كجهد رمزى عن امتناننا لمثل هذا العمل الأكاديمى الفذ، وعن امتناننا لترجمته ولمراجعته وامتناننا لنشره على هذا النحو الواسع المدى .

ولا أظننى أضيف جديداً إذا قلت إن المؤلفة قد نجحت إلى أقصى حد ممكن فى عرض المعالم الجوهرية للموضوع موثقة لرؤاها واستنتاجاتها بالقدر الكافى من الاقتباسات والاستشهادات، وقد كان من نتيجة التزامها بهذا المنهج أنها أصبحت - بحكم الدراسة التى بذلتها فى وضع هذا الكتاب - على إلمام واسع بالثقافة العربية والأدب العربى بل والآداب الإسلامية إلى حد أن الأخطاء (المتوقعة) التى وقعت فيها يمكن حصرها فى عدد قليل لا يمثل أخطاء جوهرية .

تدلنا المؤلفة فى بداية دراساتها على سبب إعجاب جوته بالعرب وافتتانه بهم على نحو ما توصلت إليه من دراساتها العميقة والمتوسعة فترى أن العرب كانوا بالنسبة له أمة تبنى مجدها على تراث موروث وتمسك بعادات تعارفت عليها منذ القدم، وأنهم - أى العرب - يحرصون على الفخر بالنفس والاعتداد بالنسب والاعتزاز بطرائق حياة الآباء فضلاً عن أصالة قريحتهم الشعرية وتذوقهم للغة وقدرتهم على التصور والتخيل وارتباط شعرهم بالطبية وبالحماسة والحمية والظرف إلى جانب الحب العارم والبر والإحسان وكرم الضيافة بالإضافة إلى سمات متناقضة كالتمسك الكامل بالدين من ناحية والروح المستنفرة الوثابة التى لا تأبه بالمسالمة حتى تأخذ الثأر من ناحية أخرى . . أو المبالغة وذرابة اللسان والفخر بالحماسة من ناحية، والحلم والحنكة وسداد الرأى والقدرة على صياغة الحكمة بالعبارة الموجزة والتسليم بالقدر من ناحية أخرى .

وتعرض لنا المؤلفة على سبيل المثال وجهة نظرها فى السبب الذى دفع جوته إلى أن يترجم إلى الألمانية قصيدة «تأبط شرا» اللامية المشهورة وترى المؤلفة أن هذا الشاعر كان قد حرَّك فى صدر جوته وتراً مشابهاً له علاقة بما ذكره فى سيرة حياته «شعر وحقيقة» عن تحدى الآلام، وأن هذا السبب هو نفسه الذى دفعه إلى كتابة مجموعته الشعرية «نفخات مُدجنة» ومجموعات شعرية أخرى تدل كلها على عودة الروح النضالية من جديد إلى جوته فى شيخوخته.

ولا يقف الدور الذى أخصب به الشعراء العرب شاعرية جوته على التوافق فى نمط التفكير والسلوك أو الطبع الذى لمسه الشاعر الألمانى لدى الشعراء العرب، ففى كثير من الحالات كان احتجاجه على ما يقرؤه ويطالعه هو الذى يحرك قريحته الشعرية.

□

وفيما يتعلق بألف ليلة وليلة على سبيل المثال ترى المؤلفة أن جوته قد استدعى - فى الكثير من أشعاره - شهرزاد وعبّر عن بواعث معينة على لسانها، وأنه كان يقارن نفسه (بوصفه شاعراً وروائياً) بشهرزاد، وكان يقوم بهذا بوعى تام وبصورة مستمرة، بل تعتقد المؤلفة أن هذه المقارنة تكشف عن جوانب شاعريته التى كانت تبدو لدارسيه وللمعجبين به غاية فى التعقيد، كما تفسر لنا ولعه - ولع جوته - بنوع معين من أنواع التركيب والتداخل فى سرد الأقاصيص، وتمضى المؤلفة إلى القول بأن مفتاح فهم روايته «سنوات تجوال فلهلم مايستر» يكمن فى أن جوته كان ينهج نهج شهرزاد.

كذلك ترى المؤلفة أن ما يبدو لنا من إهمال فى البناء الشكلى فى رواية «سنوات التجوال» لم يكن أبداً بسبب ما قد يرافق الشيخوخة من كسل وتقاعس كما قد يعتقد بعض النقاد، وإنما هى طريقة السرد لأقاصيص مختلفة بصورة متداخلة وتقديمها على شكل «باقة من الزهور المتشابكة» وأن ألف ليلة

وليلة هى التى أرشدت جوته إلى أسلوب السرد هذا، بل إن المؤلفة تمضى حتى تثبت لنا نصاً كتبه جوته فى رسالة إلى أحد أصدقائه ( مؤرخة فى ٢٧ يناير ١٨٢٩ ) يقول فيه إن طريقته فى كتابة «سنوات التجوال» كانت تقوم «على طريقة السلطانة شهر زاد»، وهكذا تبدو القضية التى أثارتها المؤلفة، وقد حسمت تماماً لصالح فكرتها التى عرضتها بمنتهى الوضوح منذ البداية

وتنبهنا المؤلفة العظيمة إلى أن جوته كان يرى أن جوهر السرد وروعته يكمنان فيما يسببانه من «حب استطلاع قد يستثار إلى حد جامح ومن ثم ينبغى على القاص أن يسعى إلى تعليق السرد للاستثارة كما يتعين عليه الاستثارة بانتباه السامع عن طريق شده بكل الأساليب الفنية الممكنة».

وترى المؤلفة أن جوته قد انتهج هذا الأسلوب فى مؤلفه «أحاديث مهاجرين ألمان».

وعلى نفس النمط فإن سيرته «شعر وحقيقة» قدمت للقراء فى شكل مسلسلات تفصل بينها فترات زمنية متباعدة.

وتثبت لنا المؤلفة أن جوته كان حريصاً فى ثلاث رسائل من رسائله على أن يسمى هذه المؤلفات «الألف ليلة وليلة العجيبة من حياتى».

وهكذا يتأكد للقارئ ما بدا له فى الأفق عند بدء مطالعته لهذا الكتاب أن هذه الأستاذة الدارسة كانت بمثابة الوحيدة القادرة على أن تقدم هذه الدراسة الموثقة بحكم دراستها العميقة والواعية للنصوص الأدبية التى تركها جوته، وكذلك بحكم دراستها المستفيضة لنصوص رسائله ومذكراته بل ولسجل الكتب المستعارة فى مكتبته والمتبادلة مع أصدقائه . . إلخ) فإذا بنا نراها وهى تعايش جوته ـ من أجلنا أو من أجل دراستها ـ يوماً بيوم وسطراً بسطر وخلجة بخلجة.

وفيما يتعلق بالموضوع (بعد الشكل) تثبت المؤلفة أن جوته قد استلهم كثيراً

مادة وموضوعات ملموسة من ألف ليلة وليلة، فى أعمال أدبية كثيرة ابتداء من عمله الدرامى المبكر «نزوة العاشق» وانتهاء بآخر أعماله وهو «القسم الثانى من فاوست» وتصل المؤلفة إلى القول بأن جوته قد استعار مجموعات متكاملة من الموضوعات الأساسية ومن المشاهد من ألف ليلة وليلة، وعلى سبيل المثال فقد استعار فى مسرحيته المبكرة «نزوة العاشق» الاسم العربى لبطلته «أمينة» والمعالم الكلية لهذه الشخصية التى تلاحقها الغيرة، وهكذا يتطابق المغزى الذى يسود هذه المسرحية مع مغزى القصة التى فى ألف ليلة وليلة حيث يُدفع رجل جامح الغيرة للندم على شكه وسلوكه الأنانى الفظ.

وترى المؤلفة أن هذا ينطبق أيضاً على حكاية «باريس الجديدة» و«ميلوسينية الجديدة»، وهى تؤكد كذلك أن جوته قد استعان فى الجزء الأخير من روايته «الأنساب المختارة» بقصة «أبو الحسن وشمس النهار» من مجموعة قصص ألف ليلة وليلة كما استفاد فى «الأقصوصة» من حكاية «الأمير أحمد والجنية باريبانو».

وتعتقد المؤلفة أن جوته وهو يكتب الجزء الثانى من فاوست قد وجد فى ألف ليلة وليلة الحلول لمشكلات فنية كانت غاية فى التعقيد والإشكال وهى تعتقد أن طبعة برسلاو (ألف ليلة وليلة . . . قصص عربية تنقل لأول مرة كاملة ومزيدة عن مخطوطة تونسية من قبل، برسلاو، ١٨٢٥) التى أرسل ناشرها نسخة منها إلى جوته وقت صدورها قد ألهمت جوته فيما يتعلق بفاوست إلهاماً شبيهاً بالإلهام الذى تركته ترجمة المستشرق النمساوى «هامر» لديوان حافظ على «الديوان الشرقى» لجوته.

وتتبع المؤلفة اهتمام جوته منذ مرحلة مبكرة بالأقطار العربية وتعلم اللغة العربية، وتكشف لنا عن أنه كان حريصاً فى شبابه على الاتصال بالأستاذ ميشائيليس أستاذ العهد القديم واللغة العربية فى جامعة جوتنجن، كما تدلنا

المؤلفة من خلال سجل الإعارات فى مكتبة فايمار على أن جوته قد استعار ولأكثر من مرة كتاب نيبور «صور وصفية لبلاد العرب»، وكذلك كتابه «رحلة وصفية لبلاد العرب ولما يحيط بها من بلدان» وتؤكد الدراسة على أن جوته كان منذ شبابه وطيلة حياته مولعاً ولعاً شديداً بأدب الرحلات وأنه أكد فيما كتب من «تعليقات وأبحاث تعين على فهم الديوان الشرقى للمؤلف الغربى» على أنه استمد أنفع المعلومات من أوصاف الرحلات ومن سائر الوثائق المشابهة التى اقتطفها الرحالة الغربيون الذين تجولوا فى الشرق . . . وإن كانوا قد قاموا بذلك مواجهين الصعوبات والأخطار ونقلوها إلينا لنتعلم منها دروساً رائعة».

وتدلنا المؤلفة على أن سنوات الدراسة فى ليبزج لم تكن هى العامل الأكثر أهمية فى إيقاظ اهتمام جوته بالثقافة العربية، إذ أنها تعتقد أنه كانت لسنوات الدراسة اللاحقة فى مدينة ستراسبورج أهمية أكبر، إذ تحقق له فيها اللقاء الخصب مع «هردر» الواسع الاطلاع والدقيق المعرفة بالأدب العالمى.

وتعتقد المؤلفة أن «هردر» هو الذى وجه جوته لدراسة القرآن الكريم والشعر العربى، وقد كان هردر الذى يكبر جوته بخمس سنوات قد أشاد بلغة العرب وأشعارهم فى كتابيه «شذرات»، و«الغابة النقدية الصغيرة» اللذين نشرهما قبل لقائه بجوته، ثم فى كتابه «أفكار» الذى نشره فى أربعة أجزاء فيما بين ١٧٨٤ وحتى ١٧٩١ والذى يلمس القارئ فيه صدى إكبار كل من جوته وهردر للشعر العربى القديم بل وإعجاب هردر بالعرب أنفسهم إلى الحد الذى تعبر عنه عبارة هردر فى هذا الكتاب التى يقول فيها: «ولا يوجد شعب شجع الشعر وارتقى به إلى تلك المنزلة التى ارتقى به إليها العرب فى عصورهم الزاهية».

وتروى المؤلفة أن جوته قد أقام صداقة حميمة مع الأستاذ آيشهورن وأن جوته كان يقدر هذا العالم الجليل ويرى فيه عالماً دقيقاً فى مجال اللغتين العربية والعبرية، كما أنه عاصر نشره لكتابه «الذخيرة فى أدب الكتاب المقدس وأدب

المشرق» ونشره لكتاب رايسكة «رسائل حول المسكوكات العربية» وتذكر الدراسة أيضا أن آيشهورن لم يهد جوته نسخاً من دراساته فحسب ولكنه أهداه (١٧٧٧) نسخة من كتاب وليم جونز: «شرح القصائد الآسيوية السبع».

وتدلنا الدراسة القيمة التى يتضمنها هذا الكتاب على آراء جوته المبكرة فى المعوقات التى تواجه الدراسات العربية الفنية فى الغرب والتى نوجزها فى عدة معوقات لخصها جوته فى هيمنة المعيار الكلاسيكى المطلق القائم على الأسس الجمالية السائدة فى الأدبين اليونانى واللاتينى وكذلك فى الميل الواضح للانتقاص من قيمة الفن الشعرى الشرقى، وتستخرج المؤلفة من نصوص مختلفة كتبها جوته ما تدلل به على جوهر ما أعرب به عن شعوره بأن العالم الانجليزى العظيم جونز «صاحب شرح القصائد الآسيوية السبع» كان يحس بالألم الشديد من هذا الانتقاص.

كذلك تذكر الدراسة أن جوته قد ارتبط طيلة ثلاثين عاماً بأواصر صداقة حميمة وعائلية بباولوس أستاذ اللغات الشرقية الذى ساعده جوته نفسه على أن يخلف آيشهورن فى كرسى أستاذية اللغات الشرقية فى جامعة «ينا»، وأن باولوس على الرغم من دراسته للاهوت البروتستانتى ابتداء من ١٧٩٦، إلا أنه لم يكن لاهوتياً متزمتاً بل كان من أنصار الاتجاه العقلانى ومن ثم فإنه كان على انسجام تام مع موقف جوته الفلسفى المتأثر بأفكار اسبنوزا، وتدلل المؤلفة على هذا الاستنتاج بما تنقله لنا من مفكرات جوته اليومية التى ترجع تواريخها إلى عام ١٨٠١.

وتروى المؤلفة فى كتابها القيم أنه لاتزال هناك مجموعة كبيرة من الصحائف التى تعود إلى الفترة الواقعة ما بين عامى ١٨١٤ و١٨١٩ مكتوبة بخط جوته وهو يحاول تعلم الخط العربى بينما كان عمره يتراوح بين الخامسة والستين والسبعين عاماً، وتبلغ المؤلفة فى استنتاجاتها الحد الذى يدفعها إلي القول بأن

اتصال جوته باللغة العربية عن طريق رؤية المخطوطات قد أثار لديه إدراكاً حدسياً لماهية اللغة العربية وجوهرها، وأن هذا الإدراك يستحق أن يقف المرء عنده بالتأمل الكافى لأنه ينطوى على جرأة وأصالة، فجوته «يزعم» أنه من المحتمل ألا توجد لغة ينسجم فيها الفكر والكلمة والحرف بأصالة عريقة كما هى الحال فى العربية!! (وردت هذه العبارة فى رسالة من جوته إلى شلوسر فى يناير ١٨١٥ كما ذكرت المؤلفة) وتبدى المؤلفة عجزها عن فهم مدلول هذا النص الذى كتبه جوته، ولكنها تحاول شرح ما يكمن وراء هذه العبارة المدهشة على حد تعبيرها على مدى فقرات طوال.

ويصل الأمر بجوته إلى أن يقول «إن كل مَنْ يتكلمون العربية واللغات الوطيدة الصلة بها يوَلدون شعراء وينشأون كذلك» وتحاول المؤلفة دراسة مقصد جوته من وراء مثل هذا التقرير دون أن تدعى أنها بلغت أحكاماً قاطعة تثق من صوابها، ولكنها على كل حال تقدم نصوص جوته محاطة بكل ما يعين على فهمها فى الوقت الذى كُتبت فيه.

وتدلنا المؤلفة على أن جوته قد اكتشف قبل غيره خاصة «حضور البديهة» التى تميزت بها الأمة العربية، وقد كتب جوته نفسه فى ملحق الديوان الشرقى أن حضور البديهة هذا يدل عليه ما اعتاده العرب من التمثل بآيات القرآن الكريم وبقصائد مشاهير الشعراء، وبناء على هذه «المرونة العقلية» يذهب جوته إلى أن الأمة العربية فى مجموعها تتمتع بحضور البديهة، وأن الطابع الأعلى للشعر عندهم هو ما يسميه الألمان بالروح Geist وفى هذا يقول جوته ما نصه:

«إن هؤلاء الشعراء تحضرهم كل الأشياء ويربطون بسهولة بين أشد الأشياء بعداً وتبايناً، ولهذا فإنهم يقتربون مما نسميه بالذكاء أو روح الدعابة، ومع ذلك فإن هذه المزايا ليست مقصورة على الشعراء وحدهم فالأمة كلها تتميز بالفطنة، والدعابة كما يُستنتج من الحكايات والنوادر التى لا حصر لها».

# الرواية العربية
# للأستاذ روجر آلن ترجمة حصة المنيف

نشر هذا الكتاب لأول مرة عام ١٩٨٢ ولقيّ منذ ذلك الحين تقديراً ملحوظاً فى الأوساط العلمية والأكاديمية المعنية بالأدب العربى، وربما يمكن إرجاع جزء من هذا التقدير إلى علاقة روجر آلن نفسه بالأوساط الثقافية العربية، فله عدة مؤلفات حول الأدب العربى الحديث والمعاصر لعل أشهرها دراسته عن نجيب محفوظ والمضمون التاريخى فى روايته.

ومن حسن الحظ أن المشروع القومى للترجمة قد تمكن من إنجاز وإصدار ترجمة كاملة للطبعة الثانية والموسعة من هذا الكتاب التى صدرت عن دار النشر الخاصة بجامعة «سيراكيوز» فى ولاية نيويورك بالولايات المتحدة الأمريكية فى عام ١٩٩٤.

ومما يزيد من تقديرنا لهذا الإصدار أن مَنْ قامت على ترجمته تمثل إحدى

---

تأليف: روجر آلن، ترجمة: حصة إبراهيم المنيف، سلسلة المشروع القومى للترجمة (٣٤)، المجلس الأعلى للثقافة - مصر.

الزهرات الأكاديميات فى مجال الدراسات الأدبية فى الدول العربية الشقيقة، وهو معنى مهم فى ظل انصراف الأكاديميين المصريين إلى الانكفاء على إنتاجهم الذاتى وحده فى السنوات الأخيرة.

ويمكن القول بأن هذا الكتاب معنى فى الأساس بدراسة مستقبل الرواية العربية، وهو ما يتسق مع توجهات مؤلفه ومع الطبيعة للحبذة فى دراسات جامعة أمريكية معنية بالطبع بكل ما يمكن له أن يضفى تصورات علمية عن مستقبل المجتمع العربى الذى يهم الأمريكيين من أكثر من زاوية.

ومما تجدر الإشارة إليه أن جدية البحث العلمى والجامعات فى الولايات المتحدة الأمريكية تهيىء للباحث أن ينطلق فى دراسته بتمويل يكفى لأن تكون دراسته مكثفة وموسعة وممتدة المجال، فضلاً عما تتيحه سياسات البحث العلمى فى مثل هذه الجامعات من تمويل ومنح وأجور تكفل الانتقال واللقاء بمن يدور البحث حول إنتاجهم من الأدباء.

ونستطيع أن ندرك ملامح تعمق المؤلف فى دراسته للظواهر الأدبية، كما نستطيع أن نلمح مدى اتساع الطيف الذى يمتد إلى نطاق واسع لا يكتفى بأخذ نموذج أو اثنين، ولهذا نجده وهو حريص على الإشارة إلى الاتجاهات التجريبية التى بدأت فى الظهور فى كتابات بعض الأدباء العرب المعاصرين، وقد خصص الفصل الرابع من هذا الكتاب لدراسة ١٢ رواية عربية هى: ثرثرة فوق النيل لنجيب محفوظ، وما تبقى لكم لغسان كنفانى، وعودة الطائر إلى البحر لحليم بركات، وموسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح، وأيام الإنسان السبعة لعبدالحكيم قاسم، والسفينة لجبرا إبراهيم جبرا بالإضافة إلى رباعية إسماعيل فهد إسماعيل، والزينى بركات لجمال الغيطانى، والوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبو النحس المتشائل لإميل حبيبى، والنهايات لعبدالرحمن منيف،

وحكاية زهرة لحنان الشيخ، ونزيف الحجر لإبراهيم الكونى.

أما الفصول الثلاثة الأولى من هذا الكتاب فقد تضمنت ما يمكن لنا أن نسميه رؤية المؤلف للتطور التاريخى والفنى والموضوعى للرواية العربية.

وقد بدأ روجر آلن فى الفصل الثانى من كتابه بدراسة التطورات المبكرة التى كونت أو أثرت فى «تقاليد» الرواية العربية فى كل من سوريا ولبنان والعراق والخليج والمغرب ومصر، كما تناول فى هذا الإطار محاولات كل من جورجى زيدان فى الرواية التاريخية، ومحمد المويلحى فى نقد المجتمع، ورواية الدكتور محمد حسين هيكل «زينب» ثم التطورات فى مصر بعد «زينب».

وفى الفصل الثالث تناول المؤلف «فترة النضج» كما يسميها، وفيها يظهر تأثره البالغ برؤية وكتابات المشتغلين العرب بالأدب، سواء كانوا من أساتذة الأدب العربى أو النقاد أو الأدباء أنفسهم ونظرة هؤلاء إلى تطور فن الرواية فى الأدب العربى، ويبدو هذا واضحاً فى الآراء التى نجده فيها وهو يربط بين نسيج الرواية وبين الأحداث السياسية والاستقلال والحرب الأهلية وتبدل وتحول العلاقات بين الغرب والعرب.

أما الفصل الأول من هذا الكتاب فقد تناول فيه المؤلف ما أسماه بمتغيرات تعريف الرواية. وربما كان هذا الفصل أكثر الفصول - فى رأيى - حاجة إلى أن يعيد المؤلف النظر فيه فى الطبعات القادمة من هذا الكتاب، إذ تتبدى فى كتابته الروح المسيطرة على طالب الدراسات العليا أكثر مما تبدو فيه روح الأستاذ المتخصص فى الأدب العربى.

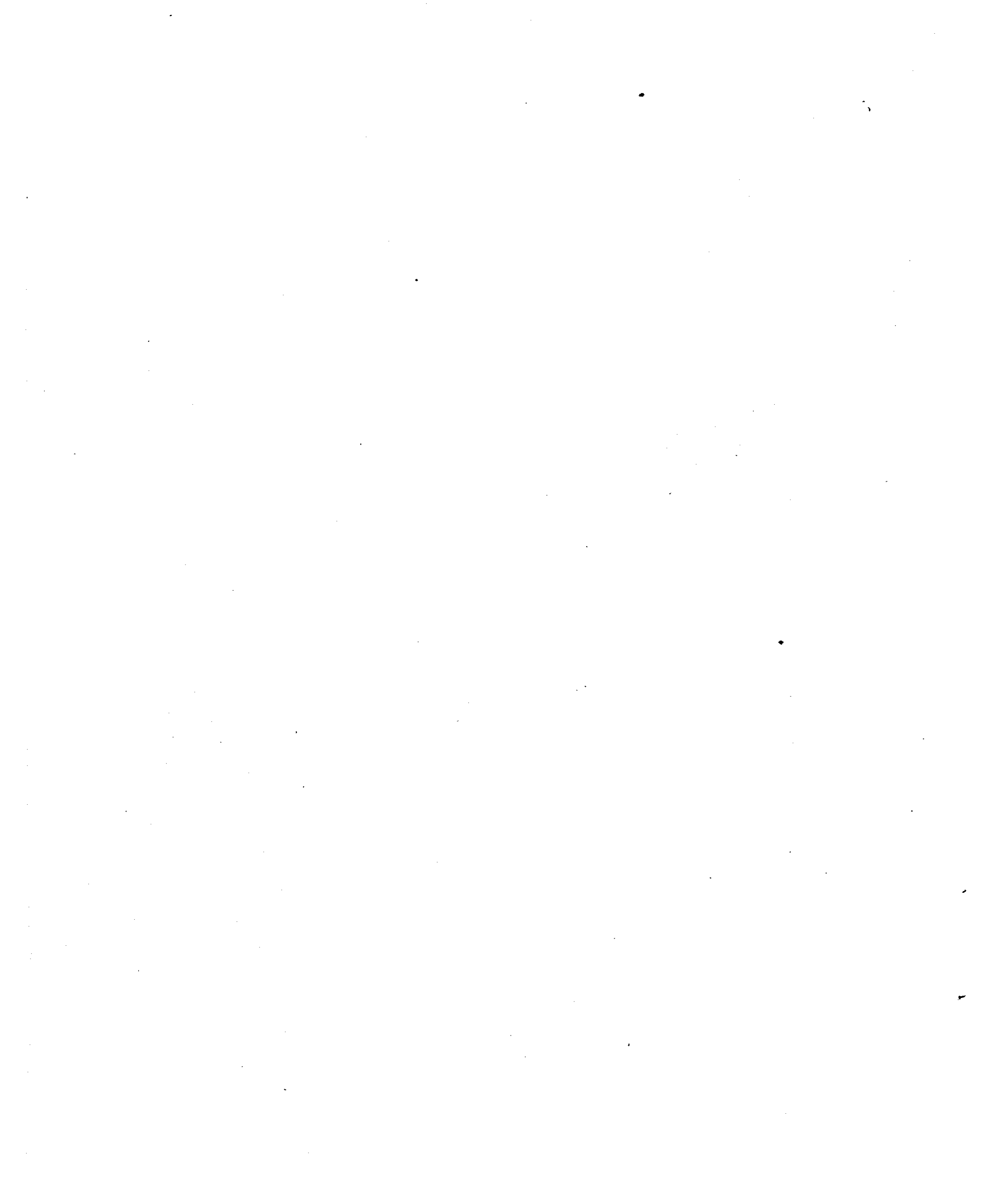
ونحن نلاحظ مثلا أن المؤلف حين يتحدث عن تعريف الرواية فى الأدب العربي لا يكاد يبلور الرؤية التى يُتوقع أن تصدر عن أستاذ متخصص ولكنه

حريص على أن يظل فى إطار دقة الطالب - طالب الدكتوراه - الذى يخشى من اعتراضات المناقشين له على أن يطلق اسما على مسمى نحن نعرف أنه موجود بالفعل.

ولهذا فإنى أكرر أنى أتمنى على المؤلف لو أنه أعاد كتابة هذا الفصل بادئا بنهايته ومنتهيا بما بدأ به.

وقد كنت أتوقع من المترجمة أن تضيف كثيراً من الهوامش فى كثير من المواقع، لكنها آثرت ألا تفعل.

ولاشك أن هذا الكتاب يمثل مكونا مهما من مكونات الخلفية الثقافية التى لابد أن نبنيها (وأن نلم بأطرافها) عن نظرة الآخرين إلى أدبنا العربى المعاصر، مهما بدا لنا أو لبعضنا من أن هذه النظرة قد اتسمت بالحاجة إلى التعمق أو إعادة النظر، وربما يصور مثل هذا الكتاب رؤية أخرى غير الرؤى المذهبية التى تفرض على بعض دارسى الأدب العربى أن ينفوا «الآخر» فى دراساتهم، وربما يثير هذا الكتاب فى الدارسين اهتماما أكثر إلى الانتباه إلى الزوايا الأخرى التى كانوا يتوقعون من المؤلف الاهتمام بالحديث عنها، لكنه فى كل الأحوال كتاب ممتع للذين يقرأونه على نحو ما كتب فصولا متفرقة، وممتع أكثر للذين يقرأونه على نحو ما نشر وترجم كتابا متكاملا بين دفتين.



# الباب السادس

## مع الشعراء



# زهير بن أبى سلمى

لاأزال أسأل نفسى سؤالاً أعتبره فى غاية الأهمية، يقول السؤال: لو أن بيدك الأمر لتنشئ فى عدد من عواصم العالم سلسلة من المعاهد الثقافية المعنية باللغة العربية والثقافة العربية على غرار معهد جوتة الألمانى، فأى الأسماء تطلق على هذه المعاهد؟!

إن الإنجليز محظوظون، فهم سيجمعون بلا أدنى اختلاف على إطلاق اسم شاعرهم الأكبر شكسبير، كذلك فإن الأسبان حسموا الأمر تقريباً بإطلاق اسم شاعرهم سرفانتس، أما الإيطاليون فإنهم شأنهم شأن الألمان قد سموا هذه المعاهد الثقافية باسم دانتى الليجيرى بالفعل.

أما نحن فهل نستطيع أن نصل إلى اتفاق فيما يتعلق بشاعر العربية الأعظم أكاد ألمح عشرة أسماء مرشحة تضم: المتنبى، والبحترى، و المعرى، وأبو تمام، وامرؤ القيس، والنابغة، وزهير بن أبى سلمى، وكعب بن زهير، وشوقى، وحافظ، لكننى لا أستطيع أن أضمن لأحدهم أغلبية مطلقة إذا ترك الأمر للاستفتاء أو للانتخاب فى ظل إعلام صارخ وضاغط.

ومع أنى شأنى شأن كثيرين من أقرانى ونظرائى مشغوف بل مفتون تمام

الافتتان بالمتبنى، إلا أنى فى لحظات كثيرة أرى زهير بن أبى سلمى أولى بتمثيل العرب من المتنبى، وعندى لهذا مجموعة من الأسباب العاطفية والشخصية والموضوعية أيضاً.

فقد نجا زهير تماماً من الصراع العنيف الذى اعترى حياة المتنبى حين طالب بأشياء وتنازل عنها، وحين ادعى بطولات لم يكن قادراً عليها، وحين هاجم مَنْ مدحهم من قبل، وحين تحول بمديحه من حاكم إلى حاكم، وحين أقذع فى الهجاء بلا مبرر، وحين انتقل بالهجوم من الحاكم إلى شعبه لأن هذا الشعب لم يحصل للمتنبى على ما كان ينبغى له أن يحصل عليه ثمناً لولاء دفعته إليه الرغبة فى المصلحة.

كان زهير على العكس من هذا تماماً، رجلاً عاقلاً، حكيماً، ذا التزام خلقى بكل ما يتحدث عنه من سجايا وفضائل، وقد بذل شعره فى مدح زعماء يمكن تصنيفهم على أنهم زعماء سلام لا زعماء سلطة.

وعلى نحو ما تميز المتنبى بكثرة أشعاره التى اعتمدت على اللفظ البسيط، والتركيب السهل، والصياغة السلسة، فقد تميز زهير كذلك بهذه الميزة، وقد يكون من التعسف أن تطلب إلى هؤلاء الذين نظموا أشعارهم من ألف عام أن تكون ألفاظهم بعد عشرة قرون سهلة طيعة وفى متناول أجيال متأخرة من أحفاد أحفادهم، فلم يكن فى وسع زهير ولا فى وسع المتنبى بالطبع أن يعرف أى الألفاظ سيظل متداولاً فى لغة الشعب، وأيها سيقتصر تداوله على بطون القواميس والدواوين، هذا حقيقى، لكن الذى لاشك فيه أن الألفاظ فى أية لغة تحمل فى بذورها وجذورها القدرة على البقاء وطول الاستعمال، ولهذا فليس من العجيب أن نجد النقاد القدامى وهم يصفون الشاعر من السابقين عليهم باللجوء إلى اللفظ الموحش وإلى أوابد الكلمات أو بالعكس من ذلك، ولست فى حاجة إلى أن أدلل على هذا المعنى بنصوص النقاد القدامى أو المحدثين،

وذلك لأننى سألجأ إلى حيلة أخرى، وهى أن أدعو القارئ إلى أن يمر الآن بنظره على أشعار أصحاب المعلقات المعاصرين لزهير بن أبى سلمى، وعلى أشعار زهير نفسه، وسوف يجد ما أردت الحديث عنه من سلاسة ألفاظ زهير وبساطتها، وقابليتها للتداول حتى الآن، على حين لن يجد نفس السمة فى أشعار مناظريه ومعاصريه. . فإذا تذكرنا أن زهيراً قال الشعر قبل المتنبى بفترة طويلة، وأنه لا يقل عن المتنبى العظيم إبانة ووضوحاً لوجدنا أن الظن بفضل زهير على المتنبى والآخرين يستحق بعض التفكير العميق.

ونأتى إلى ما تسميه الدراسات الإعلامية والأدبية بتحليل المضمون، ولست أشك فى أن القراء جميعاً يدركون أن شعر الحكمة عند الرجلين قد تضمن أسمى التعبيرات وأدق الصياغات عن مجموعة لا يستهان بها من القيم الإنسانية الرفيعة التى دعا إليها كل من الرجلين، ولكننا إذا تعمقنا تحليل مضمون القيم التى تناولها كل من الشاعرين، فسوف نكتشف بلا عناء مدى سمو القيم الإنسانية التى دعا إليها زهير بن أبى سلمى، ولست أظن أن القيم التى دعا إليها المتنبى لا تحظى بالإعجاب والتقدير والحب والوله والهيام، ولكن القيم التى دعا إليها زهير كانت ولا تزال بمثابة القيم الإنسانية العليا التى لا تتعارض مع ما هو مطلوب من الإنسانية من ارتقاء بالإنسان فى الإنسان.

ولست أظننى أعدو الحقيقة إذا قلت إن زهيرا أمضى حياته معنياً فى البداية والنهاية بقضايا الإنسان.

ونأتى إلى العامل الرابع الذى يتفوق به زهير، فقد عاش زهير حقبة ما قبل الإسلام بكل ما فيها من قيم جاهلية، لكنه مع هذا استطاع التفوق فيما نسميه الآن بالفرز، وانحاز بوضوح وبحماس إلى القيم الفاضلة، وقد فعل هذا مهتدياً بالفطرة السليمة النقية التى كان حريصاً على أن يهذبها يوماً بعد يوم، وهكذا فإن حكمته و منطقه واختياراته لم تحظ بالعون الدينى وتراث الأخلاق

الإسلامية الذى كان متاحاً فيما بعد ذلك أمام المتنبى بعدما قامت حضارة إسلامية كبيرة وازدهرت قيمها وترسخت .

ولست فى حاجة إلى أن أصور للقارئ مدى المعاناة التى بذلها زهير حتى وصل إلى وجه الحق والحقيقة فى الصراعات الفكرية التى تمخضت عن المواقف الإنسانية التى واجهها طيلة حياته الطويلة .

ومع كل هذا تتبقى للشعراء الآخرين مزايا على زهير سوف نتحدث عنها عندما نتحدث عنهم ، أما ونحن نتحدث عن زهير فإن الأولى بنا هو زهير نفسه .

□

سأبدأ التعريف القصير بزهير بقصة طريفة نتناقلها فى القسم الذى أعمل به ، ذلك أن ثلاثة من زملائى رزق كل منهم أول ما رزق بابنة ، اسمها سلمى ، وكنت أداعبهم حين يكونون فى انتظار حادث سعيد بأن أقترح عليهم أن يسمى المولود زهيراً إن كان ذكراً ، وذلك حتى يصبح الاسم الكامل للوليد الجديد : زهير بن أبى سلمى ، ومانزال فى قسمنا نتناقل هذه الطرفة فى انتظار زهير !

ومن الطريف أننا فى مصر ننطق سلمى فى اسم زهير بفتح السين على الدوام ، وقد استقر فى عقائدنا أن هذا هو الصواب بعينه ، ويتأكد هذا حين نكتب سلمى بالحروف اللاتينية فنلجأ إلى الحرف (a) فى الإنجليزية على سبيل المثال ، ولكن لن تجد أحداً يزعم لك أنه يعرف أن أسم سلمى أخت زهير بضم السين ، وما بالنا بما يرويه الأستاذ كمال النجمى فى كتابه «القلم والأسلاك الشائكة» من أن الشاعر العبقرى العظيم صالح جودت لم يكن يعرف بهذا الخطأ والصواب حتى عرفه منه فى سن متقدمة .

وقد علمنى أستاذى الأستاذ عصام الهنامى أن سلمى بفتح السين هو الاسم العربى الشائع، وأن أهل اللغة يقولون إنه لم يرد بضم السين إلا فى حالة أخت زهير وبالتالى فى حالة من يكنون بها أو ينسبون إليها كما هو الحال فى أبيها وأخيها زهير .

ومع احترامنا للصواب فإن السين المفتوحة أخف علينا جميعاً من السين المضمومة، أظننى أطلت الاستطراد فى الحديث عن سلمى، لكنى لم أفعل هذا إلا لغرض مهم فى التعريف بزهير، فقد كانت سُلمى هذه التى سمى بها أبوها أو كنى بها أبوها شاعرة، بل كانت شاعرة مجيدة، ولا يفوتنى هنا أن أنوه بعظمة العرب حين احتفظوا للأب بهذه الكنية على الرغم من وجود ابن عظيم له كزهير بل على الرغم من وجود هذا الابن على قيد الحياة قرابة قرن كامل من الزمان كما سنرى.

ولا يزال الأمر فيما يتعلق بسُلمى مرتبطاً بالطرائف!

فقد كانت سُلمى فى زمانها وبعد زمانها معروفة ومتفردة، لكن ما العمل إذا وضعنا أو (ألفنا) معجماً للشعراء العرب على مدى العصور وجاء اسم سلمى بالطبع مجاوراً لشاعرات أخريات سُمين على اسمها (كسلمى الخضراء الجيوشى على سبيل المثال)من البدهى أن سلمى أخت زهير ستتصدر القائمة والترتيب الأبجدى باعتبارها صاحبة الاسم المطلق (على نحو ما يقال إذا أطلق جابر فإن المقصود هو الصحابى الجليل جابر بن عبدالله الذى يستجاب الدعاء عند ذكر اسمه رضى الله عنه وأرضاه) . . لكن ماذا نفعل إذا اضطرنا الحاسب الآلى أو القانون المدنى مثلاً إلى ضرورة ذكر اسم الأب، ساعتها سيكون اسم هذه الشاعرة طريفاً جداً (سلمى بنت أبى سلمى).

لعل هذا يقودنا إلى الطرفة الجديدة، وهى أن أبا سلمى نفسه كان شاعراً كبيراً فعلاً.

ولا يقف الأمر بزهير بن أبى سلمى عند هذا الحد، من أنه ابن شاعر وشقيق شاعرة، لكن خاله كذلك شاعر مجيد، وابناه شاعران عظيمان، وحفيده شاعر عظيم، وهو ما لم يجتمع لأحد من قبله ولا من بعده فيما نعلم من آداب الدنيا كلها على مدى التاريخ، (ولا يحسبن أحد أن وجود مثل هذه الظاهرة بين أبناء أساتذة الطب المصريين مما يعد فى التاريخ) فأما خال زهير فهو بشامة بن الغدير، وهو القائل:

ماذا تَرين وقد قطّعتني قطعاً ... ماذا عن الفَوتِ بين البُخل والجُودِ

إلا يكُن ورَقٌ يوماً أراح به ... للخابطين فإنّى ليِّنُ العُود

ويذكر مؤرخو الأدب أن خاله هذا لم ينجب، وأنه نظم توزيع ثروته قبل أن يموت، وكاد أن يحرم زهيرا من هذه الثروة فهرع إليه زهير يسأله السبب فأجابه أنه أورثه ما هو خير من الثروة وهو الشعر، فتحفظ زهير على هذا المعنى وأشاد بجهد شخصه، وقال لخاله: أنا قلته فكيف تعتد به علىّ، فما كان من خاله إلا أن خصه بنصيب كشأن بقية الأقربين.

أما ابناه فلا أظن مقالنا ينصفهما، وهما مَنْ هما، فأما بجير فهو السابق إلى الإسلام، وهو الذى هيأ لأخيه كعباً فرصة عمره حين ألقى قصيدته المشهورة، أعنى بردته الخالدة أمام النبى (صلى الله عليه وسلم) ولم تكن حتى ألقاها إلا قصيدة، فلما ألقاها ألقى النبى (عليه السلام) على صاحبها البردة فصارت القصيدة من يومها تعرف على أنها البردة الخالدة التى حاكاها عشرات من الشعراء، ونهج البوصيرى نهجها فى البردة، ونهج شوقى نهج البوصيرى فيما نسميه الآن نهج البردة، بينما هو فى الحقيقة نهج نهج البردة.. ولكن مكانة ومنزلة البردة الأولى تجعل النسبة إليها أوقع وأكثر إيقاعاً.

□

بقى أن نتحدث عن حفيد زهير، وهو المضرب بن كعب بن زهير، وهو القائل فى مصعب بن الزبير:

| | |
|---|---|
| إنى لأحبسُ نَفسى وهى صاديةٌ | عن مُصعبٍ ولقد بانت لىَ الطُّرُقُ |
| رُعوَى عليه كما أرعَى على هَرِمٍ | جَدِّى زُهير وفينا ذلك الخُلق |
| مَدحُ المُلوك وسَعىٌ فى مَسرتهم | ثم الغِنى ويدُ المَمدوح تنطلق |

□

وبقيت فى مقالى طرفة مهمة وذات مغزى، فإننا نعرف على مدى التاريخ الممدوح، ويكاد الحديث عنه يلازم الحديث عن المادح (وكذلك الأمر فى الهجو والهاجى)، وليس لكافور - على سبيل المثال - ذكر فى التاريخ أقوى مما جاد عليه به المتنبى من مدح أو هجاء.. أما زهير فإن شأنه فى هذا شأنه فى كل سماته، فقد تفرد بأننا نذكره هو ولا نكاد نذكر أسماء ممدوحيه: الحارث بن عوف، وهَرِم بن سنان على عظم ما قاله فيهما من مديح، وليس لهذا تفسير إلا أن زهيراً استهدف - كما ذكرنا فى أول هذا المقال - قيماً إنسانية مطلقة أكثر مما تصنع مدح صفات معينة فى أناس معينين، أو التعبير عن نرجسيته هو وهو يمدح الآخرين.

ومع هذا فإنه فى البيئات اللاحقة لبيئة زهير وممدوحيه كان النبهاء من أهل الفكر وأهل السلطة والنفوذ واعين تمام الوعى لقيمة ما كسب هؤلاء الممدوحون من مدح زهير، وفى مقدمة هؤلاء النبهاء أمير المؤمنين عمر بن الخطاب - رضى الله عنه وأرضاه - الذى تواترت الروايات عن حوارات بينه وبين أبناء زهير وأبناء الممدوحين عن أن قيمة مدح زهير لهم كانت أكثر بكثير من كل ما جادوا به على زهير، وليس بعد رأى أمير المؤمنين عمر بن الخطاب رأى.

وفى كتاب " الأغانى " فى حديث طويل لعبد الله بن عباس أن عمر بن

الخطاب سأله :

هل تَروى لشاعرِ الشُّعراء قلت: ومن هو؟ قال الذى يقول :

ولو أن حَمداً يُخلدِ الناسَ أُخلدوا  ولكن حَمد الناسِ ليس بمُخلدِ

قلت : ذاك زهير. قال: فذاك شاعر الشُّعراء. قلت: وبم كان شاعر الشعراء؟ قال: لأنه كان لا يُعاظل فى الكلام، وكان يتجنب وَحشىّ الكلام، ولا يمدح أحداً إلا بما فيه.

كذلك فإن معاوية بن أبى سفيان سأل الأحنف بن قيس عن أشعر الناس، فقال: زهير. فقال: وكيف ذلك؟ قال: ألقى عن المادحين فضول الكلام. قال: مثل ماذا؟ قال: بقوله:

فما يكُ من خيرٍ أتَوْه فإنما  توارثه آبـاء آبـائهم قَبْـلُ

هل يستنتج القارئ أنى أريدأن أعتمد على رأى أمير المؤمنين الفاروق أو أميرهم الآخر معاوية فى تأييد رأيى فى منزلة زهير من الشعر العربى. . فليكن، ومع هذا فإنى أتحفظ على نفسى بأن أذكر أن عمر بن الخطاب ـ رضى الله عنه وأرضاه ـ وكذلك معاوية قد انتقلا إلى رحمة الله قبل أن يستمعا إلى ما جادت به قرائح شعراء آخرين ممَنْ ينافسون زهيراً على هذه المكانة وأولهم المتنبى.

# الشاعر سعد درويش واللحن الأخير

فى بداية صيف ١٩٧٨ (أى منذ قرابة ربع قرن) أتيح لى أن أعرف الأستاذ سعد درويش مدير عام النشر فى الهيئة المصرية العامة للكتاب، حيث تقدمت بكتابى للنشر فى الهيئة، ومنذ عرفت هذا الرجل لم أفرط فى معرفته على الرغم من أنه كان صعب المراس فيما يبدو لبعض الناس، ولكنه كان يتمتع - فى الحقيقة - بشخصية آسرة ودودة محبة متواضعة، فضلا عن رفعة خلقه ورهافة طبعه، وكان النشر فى ذلك الحين يقتضى كثيرا من التردد على الهيئة لمراجعة البروفات المتتالية ومراجعة تنفيذها على ماكينات الجمع الآلى، ثم لمتابعة المونتاج وتوزيع صفحات الكتاب، وكان هذا كله يتم بطريقة يدوية داخل إطارات من الحديد لا تسمح بالوجود لسطر زائد على طول الصفحة . . لا أريد أن أستطرد إلى التجربة العريضة التى أفدت منها الكثير، ولكنى أردت أن أعطى إيحاء بالجو الهادئ الرتيب الذى كنت ألتقى فيه بالأستاذ سعد درويش، سواء فى مبنى الهيئة الجديد المعروف للناس الآن على كورنيش النيل، أو فى مكتبه القديم فى «المبيضة» فيما بعد مدرسة الساليزيان دى بوسكو الإيطالية، وقد سميت هذه المنطقة من مناطق حى شبرا «المبيضة» نسبة إلى دار الصباغة التى كانت تتولى تبييض المنسوجات فى ظل النهضة الصناعية الكبرى التى أسسها محمد على

باشا الكبير .

وكان ما يجمع هذين المكانين بقصر العينى حيث كنت أدرس فى ذلك الوقت فى كلية الطب هو كورنيش النيل ، وهكذا كنت أنتهز الساعات الانتقالية فى جدول كلية الطب فى يومين من أيام الأسبوع فيما بين الحادية عشرة والواحدة للذهاب إلى الهيئة والعودة منها عبر طريق الكورنيش الذى غيره الزمان .

وشاء القدر أن يعانى الأستاذ سعد درويش من بعض صعوبات مرضية ، وكانت عنده قدرة رهيبة على الاستماع إلى آراء أكثر من عشرة من أساتذة الطب فى نفس الموضوع دون أن يكل أو يمل ، وكان يناقشنى فى رأى كل واحد منهم ، وكانت هذه تجربة طبية ثرية خضتها قبل أن أصبح طبيبا بالفعل ، وتعلمت منها ما ينبغى أن يلتزم به الطبيب من دقة تامة فى حديثه مع المريض ، لأن المريض (على نحو ما رأيت فى أولى تجاربى) لن يقف عند حدود ما قاله وإنما سيمحص كلامه أمام عشرة آخرين على الأقل ، ومن السهل عندئذ على المريض أن يكتشف مدى الخلط أو التخليط الذى يقع فيه طبيبه . . وهكذا تعلمت حتى من قبل تخرجى بفترة كافية وطويلة أن أكون محددا جدا ، وأن أكون فى ذات الوقت متقبلا لاحتمال أن يكون ما أنطق به خطأ ولكنه يمثل الصواب فى نظرى بعد بذل جهدى بحدود معرفتى .

كما تعلمت من هذ التجربة ما لا أزال بحمد الله أتمتع به من أن أقول «لا أعلم» حين لا أعلم ، وتعلمت أيضا أن أحاول الاستزادة من العلم بالفروع المختلفة من الطب ومن العلم والمعارف بحيث أكون قادراً لا على الإحاطة بكل شىء ولكن على الحكم على الأمور بدرجة أكبر من وضوح الرؤية .

وفى غمار هذه التجربة الإنسانية والمهنية المبكرة فتح لى الرجل العظيم قلبه

الذى يبدو أنه لم ينفتح لكثيرين من قبلى، ولم يبخل علىّ برأيه فى كثيرين من أعلام الفكر والأدب، ولا أزال حتى اليوم متأثرا بكثير من آرائه الصائبة، كما أنى لا أزال أحتفظ فى ذاكرتى ببعض صور لبعض المواقف التى شهدتها معه.

من ذلك أنه أعطى موعدا لوزير سابق ليراجع معه رأيه فى بروفات كتاب ألفه الوزير السابق، وفى الموعد المحدد تعجب الأستاذ سعد درويش من أن الوزراء أصبحوا هم أيضا يتأخرون عن موعدهم ولم تمض دقائق حتى حضر الوزير المؤلف.

ومن ذلك أنه كان ينظر فى كل ورقة من ورقات الكتاب أمام الضوء المنبعث من مصباح الفلوروسنت ليتأكد من أنها لا تحتوى كتابة فى ظهرها.

ومن ذلك أنه كان فى البروفة الثالثة يأمر بإعادة عرض الصفحات التى لم تنج بعد من الأخطاء المطبعية.

ومن ذلك أننى وجدتهم فى إدارة النشر يجهزون قائمة بعناوين الأبواب أو الفصول إضافة إلى عنوان الغلاف حتى يقوم الخطاط بكتابتها، فرأيت أن أعد قائمة بفصول كتابى كلها كى يكتبها الخطاط، فلما رأى هذه القائمة وكان لابد من اعتمادها منه استبقاها على مكتبه وطلب من موظفى الإدارة أن أمر عليه عند حضورى للمتابعة، فلما لقيته إذا به يقنعنى بعكس رأيى بمثل بسيط جدا وهو أن كتب الطب الأجنبية التى أدرس فيها لا تحتوى على أى عنوان بخط اليد، ولم أكثر من النقاش والاستناد إلى جماليات الخط العربى.. إلخ، وبعد ١٥ سنة بالضبط تم اختيارى (برضا الطرفين) محكما بين رئيس مجلس إدارة إحدى دور النشر ومدير النشر فى الدار، وكانت نقاط الخلاف كثيرة، ولكن أولاها أن مدير النشر لا يكف عن التعنت فى التخلى عن بعض ذوقيات الرئيس وأولها

الخطوط والعناوين الداخلية على حين أن الرئيس كان مغرما بكثرة الخطوط اليدوية فى العناوين الداخلية . . واسترجعت قصتى القديمة فى لمح البصر وقصصتها فإذا بأسارير الرجلين تنفرج وإذا هما يسألاننى كيف أمكن لى التوصل إلى هذا الحكم السريع الحاسم بهذه السهولة . . وكان جوابى من شقين : الشق الأول هو أنهما كانا يعرفان ذلك لذلك اختارانى ، فضحكا وهما يعرفان من طريقتى أن الشق الثانى هو السبب الحقيقى ، ولم أبخل عليهما به للتو واللحظة ، ولم يكن أيهما قد تعامل مع الرجل تعاملا مباشرا ، لكنهما كانا يعرفان فضله .

ومن طرائف الأستاذ سعد درويش أن أحد أطبائه كتب له تقريرا عن حالته باللغة الإنجليزية ووضعه فى ظرف - غير مغلق - باسم الطبيب الذى حوله إليه ، ولم يشأ أن يدلى للأستاذ سعد درويش بما فى التقرير ، وكان الرجل يروى لى القصة متعجبا من سذاجه الطبيب الذى إن ظن أن مريضه - أى سعد درويش - لا يعرف الإنجليزية فإنه قادر بالطبع على أن يعطى التقرير لمن يقرؤه له ويفهمه ما فيه . . وكان يعبر عن هذا المعنى باللفظ العامى الجميل «يستقرا» . . ولم يكن الأستاذ سعد يعرف أو يتوقع أن بعض الأطباء يفعلون هذا حين يفضلون عدم فتح الباب للمناقشة مع المريض وهم يتصرفون وكأنهم سذج بينما هم يجدون فى هذا التظاهر بالسذاجة سبيلا إلى بعض راحة البال .

نأتى بعد كل هذه اللقطات التى أردت أن أصور بها بعض ملامح شخصية الرجل إلى لقطة مؤثرة ، كان يراجع معى صفحات نهاية الباب الأول من كتابى عن «محمد كامل حسين» ، وكان يحب محمد كامل حسين منذ أن اشترك فى العمل معه ومع العقاد فى لجنة الموسوعات فى مرحلة سابقة ، كما أنه كان متذكرا لتفصيلات معركة محمد كامل حسين والعقاد ، وكانت صفحات نهاية الباب

الأول تتضمن بعض أبيات من قصيدة لأستاذ الهندسة الكبير الدكتور إبراهيم أدهم الدمرداش فى رثاء محمد كامل حسين، وكعادة الشعراء شدت أبيات الشعر (المجموعة بطريقة الشعر) انتباه الرجل الشاعر فأخذ يقرأ الأبيات التى اخترتها إلى أن وصل إلى قول إبراهيم أدهم الدمرداش :

أفكاره أزواجه وبناته*

فأخذ يردد هذا الشطر، ويعقب أن محمد كامل حسين لم يتزوج شأنه شأن العقاد، ولم يشأ أن يضيف وشأن سعد درويش الذى هو المتكلم، ولم أكن أنا أيضا - وأنا المستمع - أتوقع أننى سأكون مثل ثلاثتهم.

على كل الأحوال ظل سعد درويش وهو شاعر متمكن معجبا كل الإعجاب بهذا الشطر :

أفكاره أزواجه وبناته

ومرت الأيام وحين قدر لى أن أنشر خارج نطاق الهيئة أهديت إليه بحروف المطبعة كتابى «يرحمهم الله» وقد جعلت الإهداء على النحو التالى :

«إلى الأستاذ الجليل سعد درويش . . فى مدرسته تعلمنا أصولا فى النشر، وفصولا فى الوفاء».

□

---

* على عادتى رجعت إلى كتابى لأتثبت من صحة نص هذا الشعر فإذا بى أكتشف أننى حفظته على طريقتى فى الحفظ الخاطئ الذى أغير فيه الألفاظ وأستبقى الوزن (أو ما هو قريب منه) وكنت قد حفظته على هذا النحو «أفكاره أولاده وبناته» فإذا بالصواب «أفكاره أزواجه وبناته»، وقد يظن القارئ أن النص الخاطئ الذى كنت أردده أكثرشاعرية، ولكن الحقيقة أن الدكتور الدمرداش قد ادخر «الأولاد» للشطر الثانى من البيت حيث يقول: وبنوه مرضاه وثبت الإصبع».

ومرت الأيام . . وإذا بسعد درويش الذى كان ينشر لكل الناس لا ينشر ديوانه إلا بعد أن ترك وظيفته بالتقاعد .

ومرت الأيام . . وإذا بالأهرام فى ٦ فبراير ١٩٨٥ ينشر هذه القصيدة الرائعة لسعد درويش بعنوان «اللحن الأخير» ، ومن العجيب والطريف أن الشخصية التى تتناولها الأبيات منذ البيت الأول كانت شخصية أدبية عربية معروفة زارت القاهرة وقضت بها بعض الوقت .

والقصيدة أوضح من أن تحتاج إلى أى تعليق أو شرح و إضافة أو تفسير فقد بلغت أقصى درجات الوضوح والدقة فى التعبير عن المشاعر والأمانى والنفسية .

ومن حسن حظى أننى احتفظت بهذه القصيدة بين أوراقى منذ نشرت منذ أكثر من ستة عشر عاما ، وربما طوى ذكر هذه القصيدة النسيان عند كل مَنْ قرأوها فى ذلك الوقت ، بيد أنى أظنها تستحق النشر والدراسة والتعليق والتخليد لا النسيان :

«لميعة» يا هوى كل القلوب ... نشدتك بالهوى الا تغيبى

فأنت تركت لى طيفا حميما* ... يطالعنى على كل الدروب

أحن إليك فى وطنى وأهلى ... كما حن الغريب إلى الغريب

بمثلك كنت أحلم فى شبابى ... فهذى أنت جئت مع المشيب

* من الأخطاء المطبعية «اللذيذة» التى تنم عن معنى أننى وجدت هذا البيت فى البروفة وقد آثر الناسخ الاستاذ مجدى سمير أن يكتب طيفاً محافظا على شكلها وعدد نقاطها مع تحريك إحدى النقاط من تحت الحروف إلى فوق الحروف وهكذا أصبحت طبقاً ، ومع أن الوزن لا يستقيم إلا أن المعنى يعبر عندئذ عما فى بطن الناسخ لا ما فى بطن الشاعر !!

وهــذى أنــت ترتحلــين عــنى ... فهـل هــذا من الدنيــا نصيبى؟
فديتك . . لا تزيدى من جراحى ... ويكفى ما رأيــت من النـدوب
تـرى مــاذا يريـد الحــب منى ... وهذا العمــر آذن بالغـــروب؟
وفـيك نعـــومة وبى اشتيــاق ... وأخشى إن ضممتك أن تذوبى

***

«لميعة» كنت لى قــدرا ووعــدا ... فهل أقبلت من خلف الغيوب؟
بأعينك الكحيـــلات اللـــواتى ... رمين القلب بالسهم المصيب . .
بصوتك هامسا يسرى حنــونا ... كمسرى نسمة الفجر الرطيب . .
بذاك الشعر منهمـرا خصـــيبا ... كشـــلال تدفــق باللهــيب . .
بذاك الكبر فى الصدر الغضوب ... بذاك الدل فى الخصر اللعوب . .
بتلك الخطوة النشوى . . كظبى ... تحفـــز فى مــراح للـوثـوب . .
تعـالى وانسى العشــاق قبـلى ... فلن تجدى ـ وإن كثروا ـ ضــريبى
ولن تجــدى بسـاح الحـب مثـلى ... ولن تجدى الذى يغشى حــروبى
تعـــالى وامنـحى دنيـاى معـنى ... فمـا معنى الحيـاة بـلا حــبيب؟
ألست خلقت لى عشقا ووجدا ... فمــالك إن دعـــوتك لم تجيبى؟
ألسـت خلقـت لى سكنا وأمـنا ... فمالك ما حنــوت على خطوبى؟
سلى عينيك هل لى من صديق ... سوى عينيك فى اليوم العصيب؟

تعالى كالندى فى الفجر يحيى    زهور الشوق فى روض الجديب

تعـــالى نمــــلأ الدنيـــا غنــــاء    وأفراحـــا مـــع الطـير الطــــروب

تعـــالى نبتــكر للطـــير لحنـــا    يـــودعنـــا به عنـــد المغــــــيب!

# دموع لا تجف

## ديوان الشاعر طاهر أبو فاشا

لاجدال فى أن طاهر أبو فاشا يمثل ظاهرة متميزة فى الأدب العربى المعاصر، فهو واحد من أبرز الشعراء العرب المعاصرين، وقد امتد نشاطه الأدبى على مدى سنوات طويلة، حافلة بالعطاء المستمر الدءوب والإبداع المتميز، وقد نشرت له عدة دواوين شعرية مهمة، وقد ظل أبو فاشا يحتفظ بمكانة مرموقة على الرغم من انجذاب الأضواء الإعلامية أو توجيهها عن قصد وإرادة ناحية شعراء مدرسة الشعر الحر أو القائلين بأهمية التحرر من العمود الشعرى!! مع هذا فقد ظل أبو فاشا حاضرا بكثافة فى الوجود الأدبى، وربما كانت المساهمات الإذاعية لأبو فاشا وأشهرها إعداده الإذاعى (ثم التليفزيونى) لقصة ألف ليلة وليلة، بمثابة أحد الأسباب وراء بقاء اسمه دوما فى دائرة الضوء.. ربما بأكثر مما هو متاح لأى شاعر عمودى آخر كعامر بحيرى مثلاً.. ولكن الحقيقة أن هذا السبب لم يكن وحده المسئول عن بقاء أبو فاشا فى الصف الأول، وإنما كانت هناك أسباب عديدة أخرى، منها أنه كان حاضرا بشخصه اللطيف و بخفة ظله ومساهماته الحقيقية، فضلاً عن علمه باللغة، وتاريخ الأدب القديم والمعاصر، وهى أمور جديرة إذا اجتمعت بأن تستحوذ على إعجاب مواطنيه وقرائه.

لكن المفاجأة تمثلت فى أن الأستاذ أبو فاشا كان هو الآخر يتجدد دائماً مع الزمن، بل ويكتب الشعر الجديد الذى يلتزم فيه التفعيلة البعيدة عن القافية، ومن هذا النوع تأتى قصائده التى يضمها هذا الديوان!.

وقد خصص أبو فاشا هذا الديوان الجديد بأكمله لرثاء زوجته الراحلة السيدة «نازلى المهدى» [توفيت فى سبتمبر ١٩٧٩].. وفى مقدمة طويلة [بالقياس إلى حجم الديوان كله] يقدم أبو فاشا للديوان بالحديث عن ظروف كتابة هذا الديوان.

وهو يعترف فى صراحة نادرة بكثير مما لا يعترف به غيره من مقارنة حاضر جاف بماض ممتع:

«... وأنا مخلوق مرح يحب الحياة، و تستهويه أسباب المرح، والمعابثات التى نهزتُ بدلوها عندما كانت الأيام مقبلة، والحياة حياة.. فلما خطت علىّ بثقلها الليالى، ورحلت شريكة حياتى تركتنى وحيدا، وما بقى من أيامى التى أصبحت معدودة ولا معنى لها غير انتظار اليوم المحتوم».

وعلى هذه الوتيرة تمضى معظم قصائد هذا الديوان وأبياته التى تعبر عن شيخ فان أزعجه رحيل زوجته قبل رحيله:

«وكم كنت أود أن يكون يومى قبل يومها حتى لا أحرم من رعايتها التى توقظها معانى العطف والرحمة والحنان عندما تصل بى الحال إلى اشتداد الحاجة إلى هذه الرعاية»

ولهذا فإننا نجد هذا الديوان وهو يحمل طابعاً مختلفاً عن الطابع الذى قد يتمثل فى أعمال شعرية أخرى تتعلق فى العادة بذات المناسبة، فتلفت إلى رثاء الزوجة وذكر مناقبها والتركيز على ما كان يستشعره الراثى وجودها من سمو

أخلاقها وحياتها وعطفها و . . إلخ، ولكننا على صفحات هذا الديوان نجد أنفسنا وكأننا لا نقرأ إلا رثاء الشاعر لنفسه هو وقد أصبح وحيداً غريباً بعد رحيلها . . وهذا هو المعنى الذى حرص أبو فاشا على تأكيده وإبرازه فى كل أبياته تقريبا، وهو يفعل هذا دون أن يعنيه أننا سنتساءل عما إذا كان قد انتبه إلى طغيان هذا المعنى الذاتى على كل صوره الشعرية فى هذا الديوان، أم أنه حسبما يتصور بعضنا لم يكن راغباً فى أن يطغى هذا المعنى إلى هذا الحد. . وهو الحد الذى يتضح تماماً فى البيت الذى جعله أبو فاشا بمثابة افتتاحية للديوان، وخصص له الصفحة الأولى من النص الشعرى كله:

أيهذا النديم أفرغ كأسى     قد تولى زمان تلك الكأس

وأظن أنه من هذا البيت يمكن لنا أن ندخل إلى رحاب ديوان أبو فاشا، وأن نتجاوز فى فهمنا لهذا الديوان حتى نصل إلى ما أراده صاحبه، سواء أكانت هذه الإرادة علنية أم سرية، أقصد سواء أكانت واعية أم غير واعية، وربما بدا لنا أن وعى أبو فاشا لمكانة ديوانه فى الشعر العربى لا ينقصه تقدير الذات للذات ولا تقديره لمكانة ديوانه وهو الذى يعد ديوانه حين يحدثنا عن هذه المكانة فيقول:

«إنه الرابع فى مكتبة الشعر العربى . . فلا توجد فى التراث دواوين خاصة برثاء الزوجات. صحيح أن الشعراء الذين ماتت عنهم زوجاتهم قالوا فيهن رثاء . . لكنه قصيدة أو قصيدتان، أما أن يكون الديوان خالصاً لرثاء الزوجة، فهذه ظاهرة أدبية لا نجدها فى كتب التراث، لكنها ظهرت فى هذا العصر على قلة، فلم يصدر ديوان كامل فى رثاء زوجة فيما نعلم إلا لثلاثة من الشعراء: عزيز أباظة وعبدالرحمن صدقى والدكتور رجب البيومى . . . ».

وأبو فاشا بعد هذا يقول: «فأردت أن يكون ديوانى هذا «دموع لا تجف»

زفرات أسير بها فى مواكب هذه الدموع».

ربما كان هذا هو رأى أبو فاشا الناقد، ولكن يبدو أن أبو فاشا الشاعر لم يكن من رأى ذلك الرجل!!

ذلك أننا نجد أبو فاشا ـ كما ألمحنا ـ يرثى نفسه ويأسف لحاله بعد رحيل زوجته، وهو يفعل هذا مراراً وتكراراً دون أن يرثى زوجته، وربما كان هذا فى نظر البعض أبلغ من رثائه لها، وأبلغ فى التعبير عن هذا الرثاء وهذا الافتقاد، ولكنى لا أزال عند رأيى فى أن أبو فاشا كان فى الحقيقة يرثى نفسه.. وربما لا يكون ديوانه إذن هو الرابع فى سلسلة هذه الدواوين، وإنما هو ديوانه الخامس فحسب!

ولنتأمل معاً: أليست هذه الأبيات التى يتحدث فيها عن أيامه الحالية رثاء للذات:

«والليالى تسير خلف الليالى

حاملات حقائب الآجال

نائم القلب غافل لا يراها

أو ليراها لكنه لا يبالى

آه.. لو يفهم الألم

آه.. لو يعرف الندم».

[من قصيدة قلت للكأس]

كذلك يبدع أبو فاشا فى موضع آخر معبراً تعبيراً غير مسبوق عن افتقاد النفس الشريك الذى أصبح لا يراه بينما هو لا يرى سواه. . ذلك الأنيس الذى افتقد به شاعرنا الأنس والأنيس، فإذا هو يقول فى قصيدة «رويدك ياعينى»:

«رأيت الليالى آسيات جوارحا

فما لليالينا تصيب ولا تأسو

ولو كان جرح الجسم هان احتماله

ولكنه جرحٌ تكابده النفسُ

فوارحما للقلب. . كيف اصطباره

وآه على عهد تولى به الأمس

وآه على مَنْ لا يرانى، ولا أرى

سواه، ومَنْ يحنو علىَّ ولا يقسو

لقد مال صفو العيش بعد رحيله

وأصبحت وحدى لا أنيس له ولا أنس».

□

ونحن نهتز تأثراً حين نجد المعنى ذاته وقد اكتسى بقوة تعبيرية هائلة فى موضع ثالث يختزل فيه الشاعر الموقف الذى يحياه إلى أنه أصبح فى صورة القول بلا فعل، ومن ثم فإنه أصبح لا يعيش:

«إذا ما مضى أمسى فكيف أعيش

وقد صار قولا لا يضاجعه الفعل».

[من قصيدة «يقولون لى»]

هل نستطيع أن نتجاهل قيمة استعارة الفعل «يضاجعه» لهذه الجملة. . أليس هذا هو ذات المعنى الذى يبرز من ذات القصيدة، بعد بيتين أو ثلاثة حين يقول شاعرنا أبو فاشا:

«فدعنى أعش فرداً ببيداء وحدة

عواصفها كثر، وأنسامها قُل».

هل يفتقد أبو فاشا إذن جزءا من نفسه على سبيل الإجمال وهو يفتقد المعيشة التى كان قد تعودها وتعود عليها، ويصبح فى مواجهة معيشة جديدة طابعها صحراوى جاف ملىء بالعواصف ومفتقد فى ذات الوقت للأنسام؟

هل يكفينا تصوير الحياة الجديدة ومقارنتها بالحياة القديمة لكى يكون هذا التصوير مهما أوتى من قوة على الإيحاء تعبيراً عن رثاء شاعر لشريكة حياته؟

أليس لنا أن نتعجب من أن أبو فاشا مع هذا الشعور بالوحشة لا يذكر لنا ولا يصور كثيراً ولا قليلاً من شمائل هذه السيدة العظيمة إلا فيما ندر، وكأنه يظن رثاء الزوجة شيئاً آخر غير الرثاء الذى نعرفه، ربما لا يكون فى هذا النمط ما يقلل من قيمة هذا الديوان ولا شاعريته ولا شاعرية صاحبه، بل ربما يكون هذا الاختلاف البين أدعى إلى البحث فى قيمته الشعرية والنفسية من حيث نجاحه فى تصوير وتجسيد الزاوية التى ركز عليها وقد بدت واضحة فى عرضنا أو استعراضنا أو انتقائنا لما اقتطفناه من أبيات الديوان.

لنمض إذن مع صفحات هذا الديوان ومع صاحب الديوان وهو لا يزال عند رأيه فى انتهاج هذا المنهج المتفرد فى رثاء الراحلة العزيزة عليه، والتعبير عن هذا الافتقاد بافتقاد الذات، وكأنما يمنعه الحياء الشرقى من أن يصور زوجته على نحو ما ينبغى أن تصور ملهمة رحلت، أو راعية فارقت، وإذا هو يكتفى بأن يصور ما يعانيه نتيجة غيابها الذى جعله يفتقد كثيراً من مقومات حياته هو نفسها، ولم لا؟ وقد كانت زوجته الراحلة تمثل له ما يتنفسه فى الفجر، وما غرسه فى الماضى، وما ناله من نعمة الله فيها، وهو يناجيها ويناديها فيقول:

«يا نسمة الفجر التى نشقتها

ياجنة الحب التى غرستها

يانعمة الله التى فقدتها

ورحت بعدها أعاتب الزمان

ولا عتاب للزمان

فهذه حكمة الأقدار

وليس لى فى ذلك اختيار

ولا اصطبار».

[من قصيدة «هذه الغربة»]

على هذا النحو يعبر أبو فاشا عن أيامه التى انقضت منذ عام تسعة وسبعين (١٩٧٩) الذى شهد رحيل زوجته، وهو يتحدث عن هذه الأيام فى لوعة وحنين إلى الفترة الممتدة التى سبقت هذا الرحيل وذلك الافتقاد، وهو حين يصور

الفارق بين هذين الزمنين المتعاقبين، نجده قد أجاد التعبير بقوة عن جوهر الضياع الذى أصبح يعانيه بعد فقد شريكة حياته.

وهو حين يصف أيامه الخالية يعبر عن حنان دافق وحب مقيم لهذه الأيام بكل ما احتوته من أوقات اليوم المختلفة، سواء فى ذلك ضحاها أو أصيلها، وبكل ما فيها من نسمات حانية وظل ظليل، وهو يعبر عن اشتياقه إلى عودة هذه الأيام وجوها البديع الذى قدر له أن يعيش فيه على نحو ما عاش فى تلك الفترة، وهو لا يجد حرجاً - أى حرج - فى أن يكثر من التعبير عن هذه الرغبة وهذا الحنين على الرغم من أن قلبه عليل ومتيم بوادى الراحلين:

«ربوع بها ألقى الربيع رحاله

وطاب له فيها ضحى وأصيل

تحس كأنِ الظل فيهن نسمة

وكل نسيم فوقهن ظليل

أحن لوادى الراحلين ومَنْ به

وقلبى بوادى الراحلين عليل».

[من قصيدة حنين]

وحين يتحدث أبو فاشا عن الحب الذى كان بينه وبين زوجته الراحلة، تطالعنا أفكار غريبة عن الشعراء.. ولكنها ليست غريبة عن أفكار الشبان:

«كانت تحبنى

ولم أكن ذيالك الفتى الوسيم

أو الذى بمثله أمثالها يهيم

لكنها

تجاوزت كل الذى تراه عينها

لأنها

لم تر غير ما رآه قلبها

إذ نظرت لما وراء الظاهر».

[من قصيدة: «وكانت تحبنى»]

هل يرى أبو فاشا فى نفسه فيما وراء الظاهر ما لا يبدو من ظاهره؟

وما هو هذا الذى كان فيما وراء الظاهر؟

يمضى القارئ مع طاهر أبو فاشا ليكتشف أن الشاعر كان يقدر فى نفسه شاعريته، ومن ثم فقد كانت زوجته هى الأخرى - فى نظره أو فكره - تقدر فيه هذه الشاعرية، ولهذا فقد رأت بقلبها هذه الشاعرية حين نظرت إلى ما وراء الظاهر:

«حيث التقت فى داخلى بالشاعر

فى عالم يفهق بالمعانى».

وربما نتعجل ونظلم أبو فاشا الذى يوظف أبياته فى رثاء زوجته لما يبدو وكأنه

الفخر بنفسه ولكن حقيقة الأمر أنه كان يرثى فيها قدرتها على اكتشاف الجانب الخالد من شخصيته، على أن هذا لا يحول بيننا وبين أن ندرك جوهر الحقيقة فى تقدير عميق يضفيه الشاعر على هذه السيدة التى تمكنت من أن تتخطى حجب الظاهر حتى استطاعت تقدير الشاعرية والالتقاء بها.. وهى نعمة لا تصل إليها - بالطبع - كثيرات من السيدات ولا الفتيات بالطبع!!

ولست أظن ديوان أبو فاشا بكل ما فيه، قابلاً لهذا الاستعراض السريع الذى قدمته عنه، فهذا ديوان يصعب على قارئه أن يتركه بعد الانتهاء من قراءته الأولى من دون أن يشرع فى قراءة ثانية، ويشق عليه أن يشرع فى هذه القراءة من دون أن يكملها وهو يعيش هذه اللحظات الشجية مع هذا الشاعر المُجيد.

# أبو العلاء المعرى
# للدكتور عبدالمجيد دياب

فى القاهرة صدر مؤخرا كتاب «أبو العلاء المعرى . . الزاهد المفترى عليه» للدكتور عبدالمجيد دياب . . الجديد فى هذا الكتاب يتمثل فى إعادة قراءة سيرة حياة أبى العلاء المعرى وأدبه على ضوء من أخلاقه قبل معتقداته، وبخاصة أن هذه المعتقدات قد عانت وتعرضت لتصويرات عديدة لم تخل من افتراء بعض الناس، سواء حدثت هذه التصويرات أو الافتراءات بالإضافة أو التبديل أو التحوير وتحميل الكلمات ما لا تحتمل، على حين أن المعطيات المتاحة لنا من حياة هذا الرجل كفيلة بأن تضع أو تبلور له صورة مختلفة تماماً عن هذه الصورة الشائعة، وهذا هو جوهر النظرة الجديدة التى يضيف من خلالها الدكتور دياب هذا الكتاب إلى المكتبة العربية .

وفى حقيقة الأمر فإن الدكتور عبدالمجيد دياب قد نجح فى أن يجذبنا إلى صفه

---

نشر المقال فى «القبس» الكويتية ٢٩ يناير ١٩٨٧ تحت عنوان: «أبو العلاء المعرى . . هل هو مفترى عليه؟ رؤية جديدة لفكر الشاعر الفيلسوف تنفى تهما علقت باسمه طويلا» . أما الكتاب فصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب .

بما بذل من جهد واضح وتحليل منطقى فى هذه الدراسة، ونحن نرى عباراته واضحة الدلالة قاطعة فى التأكيد على وجهة النظر التى يتبنى الدعوة إليها فيما يتعلق بحياة وتاريخ هذا الشاعر العبقرى، ولنقرأ قوله:

«لم يحدثنا التاريخ أن أبا العلاء المعرى لوث يده أولسانه باقتراف منكر، ولا دنس ذيله بارتكاب فسوق أو فجر، بل كان يترك كثيرا من الحلال خشية الوقوع فى الحرام، ويربأ بنفسه عن كثير من الملاذ المباحة زهداً فيها واحتقارا لشأنها.. وأغرب من هذا كله أنك لا تجد فى كلامه - على كثرته - لفظا بذيئا، ولا لغطا يدل على شىء من أعضاء جسم الإنسان أو الحيوان التى يهجن ذكرها، ولم ينقل لنا التاريخ أن أبا العلاء المعرى كذب فى شىء مطلقا».

على هذا النحو نجد أنفسنا وكأننا أمام نموذج مختلف من رجل الأدب والفكر عن ذلك النموذج الشائع الذى صُور أبو العلاء مثلا له، وهكذا يؤكد لنا مؤلف هذا الكتاب أن أبا العلاء لم يكن ذلك الرجل الذى يضطره جهد الفن والفكر إلى الترخيص لنفسه بالاستمتاع بما يعينه على هذا التفكير أو بما يظن أنه قد يكون معينا له على الفكر، فضلاً عن أن يكون بمثابة المفكر الذى استحل لنفسه اعتناق معتقدات يقوده إليها عقله ظانا أن من حقه اعتناق ما يشاء، بل إننا نكاد نلمح من خلال هذه الدراسة صورة أبى العلاء المعرى وقد نجا من أن تضطره مكانة المفكر أو الشاعر إلى أى قدر من استمتاع بما هو خارج دائرة الحلال المؤكد، أى الذى لا شبهة فيه على الإطلاق. وكأنما كان أبو العلاء صاحب مبدأ لزوم ما لا يلزم فى أخلاقه قبل شعره، ويبدو لنا من أدلة الدكتور دياب وشواهده أن أبا العلاء كان بمثابة نموذج أخلاقى متين، وهى حقيقة غابت فى ظل الحديث المكرر والمتداول عن غرائب معتقدات شعر شاعر عبقرى.

بل إن الدكتور دياب يأخذ بيدنا ليدلنا على أنه قبل مئات السنين كان أبو العلاء المعرى رائداً من رواد الرفق بالحيوان :

« فهو يرفق بالحيوان ويرحمه، فلا يأكل من لحمه، لأنه لا يصل إلى ذلك إلا بذبحه وفى الذبح إيلام لحيوان يحس كما يحس الإنسان بالألم، ويحرص على الحياة كما يحرص الإنسان عليها، ويتوقى من الأذى كما يتوقى الإنسان».

وربما كان هذا التحرى الأخلاقى بمثابة مدخل جيد لتفسير دراسة شطحات أبى العلاء فى فكره من وجهة نظر صاحب هذه الدراسة، فرحمته بالمخلوقات تنصرف - بطريقة منطقية - إلى ضعافها، ثم هو يتطرق من خلال هذا المنطق نفسه إلى الاعتقاد بأن عدم النسل يقى أبناءه من المصائب التى يسببها الوجود فى حد ذاته، وهو ما عبر عنه فى صراحة شديدة فى قوله المشهور :

وإذا أردتم للبنين كرامة    فالحزم أجمع تركهم فى الأظهر

والدكتور عبدالمجيد دياب يثبت هذه الفكرة فى كتابه بكل وضوح ويبدو مقتنعاً تمام الاقتناع بأنها كانت متمكنة تمام التمكن من عقلية أبى العلاء وشخصيته، ولكنه - وهذا موضع تساؤل - فى موضع آخر من كتابه الذى بين أيدينا ينقل لنا عن الدكتور محمد سليم الجندى (وهو الذى ينتمى إلى موطن أبى العلاء) قوله إنه لم يجد بيت أبى العلاء الشهير :

هذا جناه أبى علىّ    وما جنيت على أحد

على قبره، وكأن مثل هذا القول يمكن أن يقوم أو ينهض دليلاً قوياً على إنكار نسبة البيت إلى أبى العلاء(!!) وهو ما يمكن التوصل إليه بوسائل الأكاديميين الأخرى حتى من غير إنكار وجود هذا البيت على القبر أو حتى فى

مأثورات أبى العلاء، فمن الواضح أن فلسفة أبى العلاء كانت ولا تزال تتقبل وتتسع لفكرة هذا البيت الشعرى.

□

لم يكن أبو العلاء المعرى أديبا صادق الحس فحسب، ولكنه كان كذلك من علماء اللغة، وقد يكون أدبه وإنتاجه كله تعبيراً عبقرياً عن تمكنه من اللغة وجزئياتها جميعا، وللدكتور محمد كامل حسين بحث ألقاه فى مجمع اللغة العربية يفيض بالحديث عن قدرات أبى العلاء فى هذا الميدان، وكيف أنه دخل الدنيا من باب اللغة، وهو معنى بديع أضاف إليه الدكتور عبدالمجيد دياب بروح العالم الأكاديمى حين كشف لنا فى دراسته التى بين أيدينا عن خصلتين مهمتين فى إنتاج أبى العلاء الأدبى، فهو متمكن من اللغة مستغل لها فى إنتاجه بحيث لا تحتاج إلى كبير عناء لتجليتها بل يصل الدكتور دياب فى إيضاح هذه الفكرة إلى وصف هذا التمكن من العلم اللغوى واستغلاله، وذلك من خلال تعليقه على شرح أبى العلاء للمتنبى حيث يقول:

«... [وهذه القدرة] تسترعى كل مَنْ نظر فى شرح المعرى للمتنبى، فلقد صبغ شرحه بصبغة لغوية قوية حتى إنه لينسى فى بعض الأحيان تفسير البيت لما هو مأخوذ به من اللغة».

أما الصفة الثانية التى عنى الدكتور دياب بالكشف عنها فهى كثرة روايات أبى العلاء فهو فى رأيه وعلى حد تعبيره: «هو أكثر الشراح ذكرا للروايات وأكثرهم كذلك احتيالا على وجه آخر فى تخريج المعنى».

هل لنا أن نعود - الآن - إلى الصفحة الأولى من تقديم هذا الكتاب لنقرأ لمؤلفه

الدكتور دياب ما وصف به المعرى على وجه مجمل حين قدر له أن يكتب المقدمة مضمناً لها ما تيقنت وتشبعت به نفسه فى شأن أبى العلاء وإنتاجه إذ يقول:

«فقد أحاط بمادة اللغة وصرفها فى جميع شئونه وأغراضه الفنية، واستعملها أحسن استعمال فيما أملى من كتبه العلمية والأدبية والدينية شعرا ونثرا».

ربما يجدر بنا أن ننتقل - بعد هذا كله - إلى تساؤل منطقى مهم: هل كان أبو العلاء منذ يومه الأول على الحال التى اشتهر بها من زهد الدنيا؟

يجيبنا الدكتور عبدالمجيد دياب على هذا التساؤل بقوله:

«ولعلك ترى أن شاعرنا نشأ كغيره راغبا فى الحياة، مجاريا سواه فى موكبها العام، لا يختلف كثيرا عن معاصريه، ولكنه لم يكد يبلغ الخامسة والثلاثين حتى نرى فى شعره مرارة غير عادية، ثم نراه فى السابعة والثلاثين قد اتخذ لنفسه طريقا جديدا فى الحياة، فأصبح متقشفا ظاهر النقمة لا ثقة له بالإنسان».

هكذا نجح الدكتور دياب فى أن يبلور تطور مراحل الإحساس النفسى فى شخصية أبى العلاء، وأن يذكر - على وجه التقريب أو التحديد - الفترات العمرية التى حدثت فيها هذه التحولات، ولهذا فإن أبرز ما نفتقده فى كتاب الدكتور دياب أنه لم يتعمق فى دراسة هذه التحولات النفسية فى شخصية أبى العلاء، ونحن لا نستطيع أن ننكر أن المؤلف قد جعل كل همه وركز كل جهده فى أن يضع الحقيقة الأساسية المتعلقة بزهد الرجل وتدينه وأخلاقه العالية فى المحل الأول من مجال رؤية القارئ، ولكن الذى لا شك فيه أن هذا المؤلف الجاد قد بخل علينا بأن يفيد من قدرته على الإلمام بتفصيلات حياة الرجل

وشعره فى أن يتناول الجوانب النفسية من شخصية أبى العلاء بتحليل أكثر، وبخاصة بعدما توافرت له بفضل دراسته هذه المعرفة الموسعة والحقيقية والدقيقة بكثير من تفصيلات حياة أبى العلاء وإنتاجه، بل والمعرفة الواسعة أيضاً بدوافع شانئيه لإضفاء ما أضفوا عليه من صفات، كل هذا بالإضافة إلى ما أصبح لدينا جميعا اليوم من قدرة على فهم كثير من أمور النفس وتفاعلاتها، وبخاصة إذا ما توافرت بين أيدينا أدلة واضحة من نصوص عبقرية كفيلة بالإيحاء بالمعنى الذى أراده صاحب التعبير أو أصحابه.

□

وليس من شك أن الإنجاز الذى لا تزال المكتبة العربية تنتظره من الدكتور عبدالمجيد دياب ومَنْ هم فى طبقته من الأكاديميين هو أن يلقوا الأضواء على أمثال أبى العلاء من حيث هو أو من حيث هم.. فلا شك أن هذا أهم بكثير من أن نشغل القارئ بما بذل الباحث فى الدراسة من جهد فى المقارنة بين (عدد كراريس) كل مؤلف من مؤلفات الرجل وهو الجهد الذى استغرق صفحات كثيرة من الكتاب بينما القارئ لا يزال متعطشاً إلى كثير من الأضواء الكاشفة للمراحل المجهولة من حياة هذا الشاعر العبقرى.

كأنى أريد أن أقول إنه لا يزال على الدكتور دياب واجب كبير فى تقديم الحقائق الكفيلة بحماية صورة أبى العلاء من قول مرسل كقول جبران خليل جبران فى وصف أبى العلاء:

«نظر إلى الحياة بعينه المعنوية فرأى الخرافات فتوهمها ديناً، وأبصر الموت فظنه فناء، وحدق بالفضاء فتخيله ربا، فانتصب بين أشباح أفكاره يجدف على

اسم الحياة فى جيل مستسلم إلى مشيئة الأيام والليالى استسلام العناصر غير العاقلة إلى قوة الاستمرار».

وقد كان مثل هذا الكلام الجميل الساحر الذى ألقاه جبران على مسامع الناس كفيلا لو شاع وذاع وانتشر بإفساد كل ما توصل الدكتور دياب إلى إثباته بما بذله جهده فى الحديث عن عقيدة أبى العلاء وأخلاقه على مدى خمس وعشرين صفحة (ص ١٣٠ ـ ١٥٥) بينما لا يزال الخطر ماثلاً فى الانسياق وراء كلمات جبران الساحرة التى ابتعدت عن الحقيقة والتى لم تصدر عن هذا الشاعر العظيم إلا لافتقاده المعلومات الكافية بأن تصور له بقية الصورة فى حياة سلفه الشاعر العبقرى، فإذا بجبران نفسه ينظر إلى أبى العلاء بروح النظرة «غير المكتملة» التى أجاد هو وصفها فيما ظن أنه روح نظرة أبى العلاء المعرى إلى الخرافات وإلى الموت وإلى الفضاء، وهكذا جاءت كلمات جبران أقرب ما تكون إلى الفن الجميل، وأبعد ما تكون عن الحقيقة التى جلاها لنا الدكتور دياب.

كذلك فقد كان بإمكان الدكتور عبد المجيد دياب ـ وفى وسعه ـ أن يتناول بقدر من الدراسة طبيعة العلاقة التى تربط فكر طه حسين بفكر أبو العلاء، فقد كان طه حسين على ما يعلم الناس من أوائل دارسى الأدب فى العصر الحديث، كما كان من أوائلهم ارتباطا بدراسة أبى العلاء المعرى، وهكذا فإن حدود وطبيعة التأثر (أو التشابه) بين طبيعة حياة وفلسفة رجلين تشابهت ظروفهما البصرية إلى حد كبير لا تزال بحاجة إلى مزيد من الدرس الذى لا يقدر عليه إلا أمثال مؤلف هذا الكتاب، الذى يرجع إليه الفضل مثلا فى لفت أنظارنا إلى أن أبا العلاء كان سباقا إلى فكرة طريفة كفكرة نعمة فقدان البصر من حيث إنه

تكفيه «رؤية الثقلاء البغضاء».

وقبل هذا كله فإن علاقة أبى العلاء بالمتنبى تأتى على رأس الموضوعات التى لا تزال بحاجة إلى كثير من التأمل والدرس، فأبو العلاء كما نعرف شارح من أبرز شراح ديوان المتنبى، ولكن إلى أى حد وصل اقتناع المعرى بالمتنبى، وإلى أى حد وصل تقليده له، وإلى أى حد وصلت معارضته له فى الفكر أو فى الشعر؟.

وما هو انطباع أبى العلاء عن فلسفة شاعر العربية الأكبر؟ كل هذا مجال رحب لآراء بديعة واستشهادات جميلة تستند إليها الآراء التى سوف يرجحها عالم فاضل كمؤلف هذا الكتاب!

ومجمل القول أننا لا نزال بحاجة إلى أن نتأمل فى حياة وشخصية هذا الرجل الذى «عاش تسعا وأربعين سنة فى محبسه بمعرة النعمان لم يغادره فى غير أوقات الدرس».

ولسنا فى حاجة إلى القول مع الدكتور دياب بأن أبا العلاء «كان ولا يزال شخصية فريدة، ليس بالرجل الذى تجاوز عقله الحدود فى دينه ولا أثر فنه فى خلقه، إنما هو رجل وجد فى عصر سيطرت فيه الخرافات فتحداها، ولكن الخرافات مع هذا لا تزال تتحداه وتفرض نفسها عليه وعلى تاريخه المدون عند الناس، بيد أن الأمل يظل معقوداً على الدراسة العلمية الكفيلة بتبيين وجه الحقيقة فى شخصية وحياة شاعر وعالم عاش «عيشة الحكماء المتورعين عن الدنيا ولم يكن فى ذلك - على ما يقول الدكتور دياب - كأبى العتاهية وأضرابه من الحريصين على المال المقبلين على حكام الدنيا، بل قنع باليسير اعتقادا بحكمة

القناعة وأحسن بما كان يفضل عن اعتقاده بشرف الإحسان».

وبالإضافة إلى هذا كله يجدر بنا أن نشير إلى فضل هذا الكتاب فى تعريفنا بمؤلفات أبى العلاء تعريفاً دقيقاً من خلال نبذات سريعة جدا لم يكن من الممكن بالطبع إطالتها أكثر من هذا فى متن هذا الكتاب، أما أطرف ما فى هذه الجزئية فهو ما يذكره لنا الدكتور دياب من أن أبا العلاء كان يكتب الكتب أحيانا بالطلب، فهذا للأمير، وهذا لتلميذه، وهذا لابن مساعده كأنما كان هذا على نحو ما نعرف اليوم من تأليف الملخصات التى يتداولها الطلاب اليوم فى الدروس الخصوصية!! ولكن!! شتان ما بين دروس ودروس.. فدروس أبى العلاء ستبقى أبد الدهر دليلا على العبقرية والقدرة والإحكام ونقاء العقل وحدة الذكاء.

# الباب السابع

# فى نقد الأعمال الأدبية والفنية



# السادات : عمل فنى عظيم

نجح الأستاذ أحمد بهجت فى أن يقدم نصا سينمائيا على أعلى وأرفع درجة من الإبداع الفنى ، وقد تمكن باقتدار شديد من أن ينتقى مجموعة متماسكة من لقطات الحياة والزمن والتاريخ من بين آلاف اللحظات الموحية فى عهد زعيم عظيم ورجل دولة من الطراز الأول لم يشهد التاريخ له مثيلا فى سرعة الحركة ودقة التصويب .

وقد تجلى للمشاهد فى وضوح شديد أن الكاتب كان على وعى شديد وعميق بضرورة الاقتراب من البحر الهائج والمحيط الهادر بذكاء وتحسب وحذر، وإلا فإن البديل هو الغرق . . وكان واعيا لهذا المعنى كل الوعى طوال ما قدم فى الفيلم، مع أن حياة كحياة السادات كانت كفيلة بأن تغرى السيناريست المحترف بالمضى قدما فى تصميم وتنفيذ البناء الفنى لهذا العمل

---

نشر فى الأهرام بعد عرض فيلم «أيام السادات» سيناريو الأستاذ أحمد بهجت وبطولة : أحمد زكى ومرفت أمين وأحمد السقا .

المرموق، وهو يظن نفسه قادرا على السيطرة على تسلسل الأحداث وتعاقبها وترابطها واكتمالها، فإذا بأعظم الكتاب يجدون أنفسهم بعد أشهر وربما بعد سنوات فى حاجة إلى أن يكون مثل هذا الفيلم فى جزءين أو ثلاثة على الأقل.

ولكن طاقة المفكر المرموق الكامنة فى عقلية أحمد بهجت هيأت له أن يلجأ إلى التأمل الهادئ العميق طالبا من التأمل الذى صادقه وتعود عليه أن يمده بالقوة الكافية ليجرى طرازا رفيعا من التكثيف الفنى الكفيل بأن يبلور أحداثا كثيرة فى حدث واحد حتى وإن تجاوز فى سبيل ذلك عنصرى الزمان والمكان.

ولم يلجأ أحمد بهجت إلى مثل هذا الأسلوب ليضمن تغطية كثير من التفاصيل بأقل عدد ممكن من اللقطات فحسب، لكنه لجأ إلى هذا ليوحى للمشاهدين ولقراء التاريخ فى الفيلم - وهم أغلبية ساحقة - بأن الزمان والمكان كانا يحتلان مقاما تاليا للمقام الأول الذى احتلته الروح، وليس من شك أن أحمد بهجت قد نجح وتفوق تفوقا ساحقا فى تصوير الروح، حتى إنه جعل كل مَنْ تلقى العمل الفنى لا يناقش إلا روح البطل فى المقام الأول، سواء فى هذا أكان البطل بطل الفيلم أم بطل الزمان.

وفى سبيل هذا لم يمانع الكاتب العظيم فى أن يوحد فى موقف واحد بين مواقف مختلفة الزمان والمكان كما ذكرنا. وعلى سبيل المثال فإن لقاء السادات بيوسف رشاد حدث فى الصحراء الغربية، على حين أن لقاءه بعبدالناصر حدث فى منقباد، وقد كان اللقاءان سابقين بعقد من الزمان - على الأقل - على اللقاءات التى كان الزعيمان يتبادلان فيها الرأى مع زملائهما من الضباط الشبان فى أمور الوطن.. ولكن أحمد بهجت تجاوز هذا كله بوعى وقدم لنا لقطة توحى بكثير مما لا مجال للخوض فيه، وإن كان الخوض فيه لن ينقطع.

وعلى صعيد آخر نجح أحمد بهجت فى أن يركز كثيرا من المعانى بتجريد فنى على أرقى مستوى من التعبير، وكأنه أبى إلا أن يسجل لمشاهدى هذا الفيلم العظيم أن هذا العمل حريص على أن يحتوى على ما يشى بأن صناعه وأصحابه من أحفاد عظماء المصريين القدماء الذين كانوا ـ ومايزالون ـ أبرع الناس على تصوير المعانى الدقيقة والمعقدة والمتعددة بخطوط بسيطة واضحة ولكنها قادرة على التميز والإيحاء.

وقد أبدع الفيلم فى أن يقدم كثيرا من الوقائع، بل والشخصيات بصورة فنية رفيعة المضمون وعالية التكنيك، ولنتأمل ـ على سبيل المثال ـ الرئيس محمد نجيب وهو يقر الضباط على بعض آرائهم وتصرفاتهم فيعتمدها، بينما هو يعارضهم فى بعضها الآخر فيضع أوراقا أخرى إلى اليمين دون أن يعتمدها، بل إن الأكثر من هذا أن الممثل الذى قام بدور نجيب أداه باقتدار بالغ دون أن يستعمل صوته على الإطلاق، وهو نوع من الإعجاز الفنى الذى كنا نهلل له حين يؤدى الممثل دور أخرس أو أبكم أو أصم أو كفيف، فإذا بالمخرج العظيم والفنانين العظماء الذين شاركوا فى هذا الفيلم يقدمون أكثر من دور من هذا الطراز على نحو من أروع ما يكون، وهكذا قدمت شخصية عبدالناصر وكثير من زملاء السادات ومعاصريه بتكنيك عبقرى لايقلل من شخصياتهم ولكنه يستبقى للفيلم طابعه الفنى بعيداً عن كتب التربية القومية .

وقد نجح الفيلم نجاحا منقطع النظير فى تقديم كثير من النزعات الفكرية فى آراء وتصرفات بطل الفيلم العظيم، بل إن الفيلم نجح فيما هو فى الواقع أكثر وأبدع من التعبير عن الآراء وذلك حين نجح على سبيل المثال بفضل موهبة كاتب السيناريو العظيم فى أن يصور لنا السادات وقد أصبح متمتعا بالوعى

الإنسانى والسياسى الكامل منذ مرحلة مبكرة من حياته، ومن ثم فلم يعد متوقعا إلا أن يظل محافظا على هذا الوعى طيلة الفيلم وطيلة حياته العريضة.

وأصبحنا منذ مرحلة مبكرة من الفيلم نطالع على الشاشة شخصية البطل الناضج وهو يقود تصرفاته فى كل مراحل حياته من خلال وعى شديد بما يفعل، وبما ينبغى عليه أن يفعل، ولا يختلف الأمر فى هذا ما بين البداية والنهاية، فنرى البطل الذى يحاور مورد الخضار والفاكهة لمعسكرات الإنجليز فيلعنه بصوت عال، وإن بدا - بوضوح - أنه غير مسموع للتاجر المحنك، كما نراه فى النهاية وهو يبلور لزوجته وجهة نظره فى ضرورة العبور إلى ٢٥ أبريل ١٩٨٢ بدون أن تتاح لبيجين الفرصة للزعم بأن نوعا من أنواع الاضطراب السياسى أو الخلاف الحزبى قد سيطر على مصر.

وفيما بين هذين الموقفين يجيد أحمد بهجت بحرفية فنية بالغة وغير مسبوقة وبإخلاص وطنى نادر الوجود التعبير عن جوهر فكر السادات فيما يتعلق بكل المعارك الكبرى التى خاضها بجسارة وشجاعة واقتدار وإيمان بخالقه جل فى علاه.

وفى كل هذا فإن كاتبنا العظيم قد التزم الحياد الإيجابى فى عرضه لوجهات نظر الآخرين فيما يتعلق بسياسات السادات وتوجهاته، وأفسح المجال فى ذكاء فنى ورحابة صدر لعرض وجهات نظر أخرى لا يزال أصحابها يظنون أنها كفيلة بإدانة السادات بينما هى دالة فى المقام الأول على قصور فى فهمهم، سواء أكان هذا القصور طبيعيا أم مصطنعا لأسباب قد تخفى أو قد لا تخفى.

ومع هذا فإن السيناريست العبقرى قد أدار الصراع الدرامى دون أن يخشى

على البطل من طعنات الغدر المتتالية، ومن موجات أخرى متوالية من الجهل أو سوء التقدير و سوء التفسير.

ومع كل هذا فقد احتفظ المؤلف الفذ لكل الشخصيات والجماعات السياسية والطوائف والتوجهات الفكرية بوجهات نظرها فى نسيج الفيلم دون أن يلون هذه الوجهات لمصلحة البطل، ودون أن يلونها كذلك لمصلحة أصحابها. ومع هذا فإن (بكرة) الفيلم تمضى على نحو ما مضت (بكرة) الحياة من قبل، فإذا بنا نكتشف أن الله قد أنعم على السادات ببصر حديد [على حد التعبير القرآنى الجميل] وفكر ثاقب ورؤية قادرة على الاستشراف الفذ، وعلى التوغل فى ذات الوقت فيما هو حادث وواقع وكائن. ولم يكن من الممكن أن تصاغ صورة البطل على هذا النحو فى الوعى وفيما وراء الوعى لولا أن قيض الله لهذا الفيلم هذا الكاتب المخضرم والمفكر المتواضع الذى كان فى وسعه أن يصل إلى الحقيقة وأن يصوغ التعبير عنها على هذا النحو الرائع البديع.

ولا يخلو الفيلم مع كل هذا الزخم من أن يصور العواطف الإنسانية على أروع ما يكون التصوير. فنحن نرى صورا دقيقة ورائعة للتعبير عن الحب والوجد والافتتان والبغض والحيرة والحذر والترقب والفرحة والجسارة والتطلع والتصنع بل والتنطع إذا لزم الأمر، ونرى تصويرا دقيقا للمشاعر الإنسانية الصرفة المرتبطة بالأبوة والأخوة والزوجية والزمالة والشراكة والرئاسة.

كما نرى صورا أخرى يندر الوصول إليها على الشاشة بهذا القدر من اكتمال النجاح فى تصوير الدهاء والتخطيط والصبر والتخابث والمكر والمصانعة والغضب والتسامح والسخرية من العدو والفرحة بالانتصار عليه.

بل نرى فى هذا الفيلم المعجز صورا أخرى جسدها ممثل قدير وهو يجيد الخروج من شخصية الفاعل إلى شخصية المنكر للفعل نفسه دون أن يضحى فى ذات الوقت بإقناعنا بأنه يمثل شخصية المنكر لما فعل، وكأنه - أى كأن أحمد زكى العبقرى - حريص على أن يذكرنا فى نفس اللحظة بأنه يجيد التقمص وبأنه أيضا وفى ذات الوقت يرينا أنه يتقمص . . وكأنما لم يكن ينقصه فى هذه المواقف إلا ما استقر الوجدان الشعبى على التعبير عنه بغمزة من عينه للمشاهدين ليؤكد لهم فيها أنه يمثل شيئا غير الحقيقة، لكنه تنازل عن هذه الغمزة لأنه أدرك أنه على شاشة السينما، وليس على خشبة المسرح.

وقد تكرر كل هذا الاقتدار مع تنويع اللحن فى القضيتين اللتين زجتا بالسادات فى السجن ودفعتا به إلى التحقيق والمحاكمة، وإذا نحن لا نحس أننا أمام موقف يتكرر وإنما أمام إبداع إنسانى يتجدد ويتنامى، ونحن قد نرى كل هذا مرة واثنتين وثلاثا ونتذكر أننا قرأناه من قبل مرارا وتكرارا وسمعناه مرات ومرات ولكننا لا نزال نتعجب من أن ينعم الله على شخص واحد بأن تنضوى فيه وتنصهر وتنسبك وتختلط وتمتزج كل هذه الصفات الصعبة والمعارك الأسطورية، بل نعجب من أن تتسع حياة بشر معاصر لكل هذه الشخصيات والملاحم وتتفاعل فيه مع أنه فرد واحد أو بطل واحد . . ولعل هذا ما جعل كثيرا من أصحاب دور العرض السينمائى يجتهدون عن عمد فى إعلاناتهم الداخلية عن الفيلم ويغيرون من العنوان الفرعى الذى صدرت به الأفيشات وهو «قصة أمة» إلى عناوين أخرى تبدو متناظرة فى عدد الكلمات والصياغة ولكن لكل منها مدلولات مختلفة تماما، وإن كانت تصب جميعا فى وعاء الحقيقة الذى عرضه الفيلم، وقد آثر صاحب إحدى دور السينما السكندرية أن يكتب فى إعلانات قماشية عريضة إنها «قصة رجل»، وكتب الثانى إنها «قصة حب»،

وكتب الثالث فى سينما مقابلة إنها «قصة حياة»، وكتب الرابع فى سينما ليست بعيدة عن هذه الدور الثلاثة إنها «قصة الحب والبطولة والوطنية».

ولست أشك أن آخرين غير هؤلاء قد بلوروا وجهات نظرهم فى عبارات أكثر وأبدع بكثير مما أتصور نفسى قادرا على كتابته ولكننى مع كل هذا لازلت مشدوها من عبارة بسيطة قالتها سيدة مصرية لبناتها وهن يخرجن من السينما مبلورة لهم فى تواضع رأيها فى الفيلم إذ قالت دون إدعاء إنها وجيلها يعرفون كل مافى هذا الفيلم وأن الفيلم لم يأت فى واقع الأمر بجديد . . وظنى أن هذه العبارة هى أكبر مديح يحصل عليه صدق هذا الفيلم العظيم حين يتبلور الفن عن حقيقة عميقة خالدة بغير زيادة أو تزيد .

ولست أظن هذا الفيلم إلا فائزا بجائزة أحسن فيلم أجنبى فى جوائز الأوسكار لو أن أصحابه انتبهوا مبكرا إلى ترجمته واشتراكه فى تلك المسابقة قبل الأوان، فقد نجح مخرج هذا الفيلم فى أن يقدم طرازا جديدا وبديعا ومعلما للحديث السينمائى عن الشخصيات التاريخية، وقد فاق بهذا العمل العظيم أحدث الأفلام السينمائية التى قدمت فى هذا المجال وهو الفيلم الأمريكى الذى قدم عن حياة الرئيس نيكسون، ولو أن مواطنينا ممن يحملون القلم كانوا يتمتعون بالثقة بالنفس لقارنوا نجاح المخرج الأمريكى بنجاح محمد خان، ولكن بعضهم انتصر للعقد الدونية فظن أنه كان على محمد خان أن يحاكى المخرج الأمريكى مع أن الحياة التى صاغها محمد خان فى هذا العمل الفنى العظيم لم تدن منها حياة أخرى، وقد رزق صاحبها التوفيق فى كل شىء حتى فى قراراته الأخيرة التى يرى الشعب الواعى أنه افتدى وطنه بها بعدما كان ظن أن بإمكانه أن يسيطر بشخصه على توجهات مضطربة فإذا به بشجاعة يمضى فى طريق

الشهادة حتى ينالها محافظا لوطنه على كل ذرة من ترابه .

بل إن التوفيق الذى أنعم الله به على هذا الرجل قد امتد إلى هذا الفيلم الذى خرج إلى الحياة بعد عشرين عاما من رحيله، فإذا به بكل سهولة ويسر يعيد أقزاما كثيرين إلى أحجامهم وجحورهم ويرفع من ثقة الشعب بنفسه، بل ويجعل بعضهم يتوارى عن الحياة والحركة على الرغم من محاولة الفيلم إنصافه ، ويضاعف الفيلم من ثقة مصر بما اختاره الله لها وأنعم به عليها فى عهدى رئسيين عظيمين : السادات ومبارك .

ولايملك المرء بعد أن ينتهى من هذا الفيلم إلا أن يدعو الله أن يقى الوطن شرور بعض ابنائه الذين يأبون الحق والعدل والجمال والصدق .

# بنت من شبرا للأستاذ فتحى غانم

لاشك فى أن فتحى غانم واحد من رجال الصف الأول فى الأدب العربى المعاصر فى مصر، وتأتى أهمية صدور هذا العمل الأدبى الجديد له من ثلاث زوايا:

**الزاوية الأولى:** أن معظم رجال هذا الصف قد انصرفوا عن الجدية إلى الاستسهال، وتركوا العمل الفنى إلى المقال السياسى «الانطباعاتى» أو «الذكرياتى»، وصحيح أنهم يشاركون بجهد واضح فى الكتابة السياسية والاجتماعية، لكنهم - وهذا واقع - يستغلون مكانتهم الأدبية فى عرض آراء سياسية لا تتناسب فى قيمتها وقيمة الصدق فيها (وأنا حريص على أن أقول: قيمة الصدق ولا أقول: قيمة الصواب) مع مكانتهم فى الأدب.. وهم فى هذا الذى يفعلونه يكررون بصورة فظيعة ما يفعله من يضطر نفسه إلى أن يدخل السياسة بالغوغائية أو الديماجوجية، وليسوا هم وحدهم الذين يفعلون هذا، وإنما يشاركهم فى بعض الأحيان مَنْ له مكانة أستاذ الجامعة الشهير، أو الرجل

---

دار الهلال، ١٩٨٦

التنفيذى الأسبق . . ونحن نرى هؤلاء جميعاً وهم يتعمدون أن يعتمدوا على اسمهم فى حماية آراء قد لا تكون فى حقيقة الأمر إلا هراء . . وصحيح أن رجال الصف الأول فى كل مهنة لابد أن يكونوا سياسيين واستراتيجيين فى كل وطن، ولكن القدر الذى يدخل به هؤلاء اليوم إلى الكتابة فى عالم السياسة ليس فى حقيقته إلا تعبيراً غير جيد عن بعض الضعف الإنسانى والسياسى للأسف . . إلا أن الأمل فى مستوى عال من الممارسة السياسية التى تعبر عنها الأعمال الفنية لا يلبث أن ينتعش حين نجد كاتباً من طراز فتحى غانم يقدم لنا رواية كمثل هذه الرواية . . أو مثل سابقتها «الأفيال»، فإذا هو يعالج لنا بعض همومنا بأسلوب راق ومتفرد من الممارسة السياسية الصحيحة بعيداً عن صيغ المباشرة والصوت العالى، وفضلا عن هذا فإنه يعالج ما يعالج فى إتقان وفن هادئين مؤدبين .

**الزاوية الثانية :** أن فتحى غانم قد نجح فى الرواية السابقة «الأفيال» فى أن يتنبأ بمقتل رئيس الجمهورية وعلى يد ضابط يكون منتميا للجماعات الاسلامية، وكان هذا المعنى واضحاً بطريقة ما فى الأفيال (التى عرضت بعد ذلك بسنوات كمسلسل أو فيلم تليفزيونى) . . ومع أنه اعترف فى حديث صحفى لجريدة عربية بهذا المعنى، فإنه فيما يبدو وجد أن هذا الاعتراف قد يجر عليه المتاعب، فإذا به يعود ليصرح مرة أخرى بأنه لم يكن يقصد شيئا محددا . وقد يدفعنا هذا إلى إدراك أن فتحى غانم فى تصريحه الثانى قد بعد عن الصراحة واتجه إلى التلميح أو التعميم .

**الزاوية الثالثة :** أن هذه الرواية على الرغم من أنها تعمد فى تكوين شخصياتها إلى نوعيات متباينة من البشر فى أزمنة متعاقبة، فإنها تتمتع بقدر كبير وواضح من التماسك الفنى والحيوى والواقعى . . التماسك الذى يجعلها تبدو فعلاً وكأنها قصة حقيقية روتها سيدة لمحام ثم رواها محام للناس دفعة

واحدة على نحو ما روتها له السيدة التى كانت بمثابة موكلته!

□

بعد كل هذه المقدمات أظننى مطالبا بأن ألخص للقارئ ما يحتويه بنيان القصة وليس هذا بالأمر الصعب وبخاصة فى قصة وصفناها لتونا بالتماسك وبالقابلية لأن تروى دفعة واحدة دون حاجة إلى كثير من تأويل أو توازٍ، وما لنا لا نبدأ مباشرة فنقول إن هذه القصة تروى قصة فتاة إيطالية الأبوين وإن كان هذان الأبوان قد ولدا فى شبرا، وكذلك ولدت ابنتهما هى الأخرى فى شبرا، وقد دفعها أبوها المتمسك بأوهام موسولينى إلى طريق خاطئ ظن أنه سيرتفع بها وبه إلى مصاف الملوك فى مصر عندما يستطيع موسولينى السيطرة على العالم بجيوشه!! «ولكن الأوهام تتبدد» وتتحول جيوش موسولينى إلى مجموعة من الأسرى فى صحراء مصر ثم يسقط الدكتاتور نفسه تحت أحذية الغضب، ولا تجد بنت شبرا خلاصها عند الملك أو عند عملاء إيطاليا وتضطرها الظروف إلى أن تبحث عن هذا الخلاص فى معجزة للقديسة سانت تيريز.

وتقع «ماريا» الكاثوليكية فى حب كريم صفوان المصرى المسلم الشاب الذى جاء من أعماق الريف ويصر كلاهما على أن يتوجا هذا الحب بالزواج، وتعارض الكنيسة فى هذه الرغبة، ويجرى فى القصة حوار بديع بين الحبيب المسلم والأب الكاثوليكى، ومع هذا تنتهى الأمور بالزواج ويعيش المسلم والكاثوليكية فى ظل مجتمع مصرى متسامح لا يكدر هناءهما شىء حتى يموت زوجها، وقد أصبح لها أحفاد.. ويحمل واحد من هؤلاء الأحفاد اسم جده، ثم تفاجأ الجدة ذات يوم بالقبض على هذا الحفيد ضمن أعضاء تنظيم متطرف.

عندئذ تذهب الجدة التى هى بنت من شبرا إلى المحامى، وعند المحامى تكتمل أمامنا قصتها التى لم تكن قد اكتملت بعد فى أذهاننا كقراء تعودوا أن

تكون فى القصة جوانب أخرى غير هذه الوقائع المحدودة التى كشف عنها السرد السابق، وتساعد هى المحامى بأن تعطيه مذكراتها التى كتبتها بالإيطالية ليطلع حفيدها عليها.

والمحامى - وهو فى ذات الوقت صديق لزوجها كريم صفوان - جد كريم صفوان المعتقل - هو الذى يروى لنا القصة بعد أن يوضح لنا فى فصل بأكمله [هو الفصل الأول] كل هذه الدوافع والوقائع. . أقصد الدوافع التى تجعله (أو جعلته) يكتب القصة على هذا النحو أو يرويها، والوقائع التى تسهل علينا فهم قصة معقدة وممتدة فى الزمن والتاريخ على نحو ما امتدت مثل هذه القصة.

ومن المؤكد أن الأستاذ فتحى غانم قد نجح فى أن يسلك بهذه القصة مسلكا مهما وكفيلا بأن يقود إلى كثير من الصواب فى الإدراك العميق للحقائق الخفية فى دراسة ظاهرة التحولات الاجتماعية (وبخاصة الدينية) التى أصابت المجتمع المصرى فى السبعينيات، ونحن نراه هو نفسه وهو لا يمانع فى أن يعترف بأنه يريد أن يقول إن هذه الظواهر لا تزال بحاجة إلى دراسة، وبخاصة عندما تُحمل كثير من حقائقها أو توحى بهذا التناقض الظاهر الواسع كالذى يحدث لهذه السيدة الإيطالية التى كانت واحدة من أجمل بنات شبرا فى الثلاثينيات، وهى الآن بعد أكثر من نصف قرن جدة لصبى مراهق قبض عليه أخيراً فى تنظيم سرى «وصف بالتطرف» يسعى إلى أن يفرض على الناس أحكاماً أشبه بتلك التى طبقها فى عصور وسطى «الحاكم بأمر الله» الذى جعل الليل للعمل والنهار للنوم!

وربما جاز لنا أن نتساءل: هل يتخذ فتحى غانم منذ أول فقرة فى قصته موقف التعجب من فكر هؤلاء الشباب!

ربما يكون هذا المعنى هو ما يبدو لنا عند الانتهاء من القراءة الأولى وليس

عند بدايتها فحسب، لكننا فى الحقيقة لا نكاد نمضى خطوات فى مطالعة هذه القصة بقدر من التأمل حتى نجد المؤلف القدير وهو يضع فكره - بطريقة مراوغة - على لسان المحامى فيقول: «ولست أزعم أنى أكتب هذه القصة، لأنى صانع شخصياتها وأحداثها، وأريد أن أنقل من خلال أحداثها معنى أو عظة إلى القارئ، فلو كان الأمر كذلك كان كل شىء واضحا تماما أمامى، وربما كان هذا الوضوح يعطل رغبتى فى الكتابة، فما الذى يدعونى إلى أن أكتب ما أعرفه تماما؟».

على هذا النحو يبدو هذا الأديب العظيم وهو يتواضع حين يملك كل مقومات المعرفة، ثم وهو يعترف بأنه يملك كل المقومات، ورغم هذا فإنه يتساءل عن سر الكتابة حين يكتب ما يعرفه تماماً وكأن الكتابة لا تكون إلا حين يعجز الإنسان عن معرفة ما هو حادث، وكأنما الكتابة وسيلة إلى المعرفة ليس إلا!!

وكأنى بفتحى غانم يريد أن يقول إنه يمارس الكتابة فى بعض الأحيان أو فى معظمها (أو فى كلها) لمحاولة الإدراك وكأنه حين يرسم الشخصيات على الورق يستوحى مما يعرفه ما لا يعرفه فتكتمل - عندئذ - معرفته بالأشياء وبالحياة.

وهو يعبر عن هذا المعنى بكل وضوح حين يذكر ذلك المفهوم المخالف متعجباً من أن يكتب على حين أنه يعرف كل شىء واضحاً تماماً أمامه!!

نستطيع إذن أن نقول إن فتحى غانم حريص كل الحرص على أن يلقى بحجر فى خضم الحياة الإنسانية، لكن يبدو أن حياتنا - مع هذا - راكدة لا تحركها الحجارة، ولا تحركها الانفجارات، وفتحى غانم تحرك قبل أن يحدث الانفجار، وهو يعاود الإنجاز ويتحرك اليوم، ولكن أحدا لا يريد أن يفهم أن علاج الركود وكذلك علاج الحوادث المفاجئة المزعجة - على حد سواء - بحاجة

إلى مناقشات من قبيل تلك التى يريدها ـ أو يدعو إليها ـ فتحى غانم.

ربما نجد أنفسنا بحاجة إلى المسارعة بأن نتصارح بجوهر فكرة فتحى غانم أو بجوهر العلاج الذى يريد تقديمه أو يريد منا الاعتماد عليه أو اعتماده، وهو دواء أؤ علاج عبقرى بكل معنى الكلمة، فهو لا يريد أن يضرب التعصب، ولكنه يريد أن يقوى الإيمان الحقيقى، واقرأ معى هذه الفقرة التى يبدو فيها وصفه للعلاج واضحا متجسدا، وهى فقرة تأتى ضمن روايته لتفصيلات ما بعد وفاة ماريا:

«.. صلوا عليها فى الكنيسة ودفنوها فى مقابر المسلمين، والأب الكاثوليكى الذى كان أكثر الناس معارضة فيما مضى من شبابه وشبابها لزواجها من مسلم، وكان يعتبر هذا خروجاً من مملكة الكنيسة أو السماء يوافق على هذا التصرف ويقول فى بساطة: «إن الأمر سيان لديه، فالمهم بالنسبة له هو الصلاة.. صلاة الأحياء على الأموات.. وصلاة الأموات على الأحياء».. فكان هذا المشهد النادر أن يخرج الجثمان من الكنيسة فى السيارة التى حملته إلى مقابر زين العابدين ليدفن محاطا بالشعائر الإسلامية، وشيخ يقرأ القرآن.. الطريق إلى الله واحد، وفى لحظة الموت لحظة الافتراق عن الدنيا تتجاوز الصلة بين الإنسان وخالقه كل تعاليم الدنيا ونظمها، فالإنسان وهو على مشارف مملكة الآخرة يترك تعاليم الأرض للذين مازالوا على الأرض، أما هو فله فى عالم الغيب شأن آخر لا يعلمه إلا علام الغيوب».

نقرأ هذا النص الموحى لفتحى غانم ولا نملك أن ننكر أن كثيراً من القراء سيسائلون أنفسهم: هل هى دروشة؟ هل هى همهمة فيها من أثر العواطف وتأثيرها أكثر مما فيها من أثر العقل وتأثيره؟ أم هل هو حديث دنيوى شاطح عن أمور الدين بغير فهم؟

لاشك أن كثيراً من هذه التساؤلات المتعددة تنشأ فى أذهان كثيرين فى مواجهة مثل هذا التعبير «الصوفى» الذى عبر به فتحى غانم عن هذا الموقف الذى صوره (أو حتى الذى ابتدعه . . ) ولكنى لا أظن أن هذه العبارات الصادقة تقتصر فى دلالاتها على شىء من ذلك، إنما الأغلب فى رأيى أن فيها شيئا من قبس . . قبس من نور لا يتأتى إلا للمؤمنين أو الذين يبحثون عن الإيمان، فإذا بهم فى بحثهم عن الإيمان، وقد هداهم الله جل جلاله إلى مثل هذه الأفكار التى ينيرون بها الطريق لغيرهم بعدما أضاء الله لهم دنياهم بإرادته هو وحده.

ولعل هذا يجعلنا نفهم حرص فتحى غانم على أن يكرر فى ثنايا قصته أكثر من مرة: إن ماريا كانت تريد بهذه القصة أن تضع نوراً لحفيدها على الطريق الذى سلكته هى نفسها إلى الله! ومع هذا الإصرار والتكرار فسوف يجد فتحى غانم مَنْ يرد عليه متسائلا: ومن أدراك أنها سلكت طريقها إلى الله؟!

وقد يكون جوهر هذا التساؤل حقاً، ونحن لا نستطيع أن نحكم على أفعال العباد ولا على توجهاتهم، ولكننا فى الوقت ذاته نستطيع أن ندرك بكل وضوح وبكل ثقة أن ماريا وإن كانت قد ابتعدت بالفعل عن طريق آخر لا يؤدى إلى الله، وأنها فى المقابل قد وضعت أقدامها على طريق آخر هو - فى الظاهر - طريق إلى الله، وقد يكون الفضل فى هذا التحول - على نحو ما توحى لنا به قصة فتحى غانم - أنها أرادت الهداية فرزقت هذه الهداية، ولكن من المؤكد أيضاً أن الفضل الأكبر فى هذا الاتساق النفسى والاجتماعى، وفى هذا الخلاص من عذاب التطرف ومن تعذيب النفس بسبب الاختلاف عن الآخر . . بعض الفضل فى هذا كله أو فى معظمه كان راجعاً إلى ما اكتسبه تراب مجتمع مسلم متسامح بما فيه نقاء السريرة إلى ذلك الحد الذى كان يجمع كريم صفوان الجد ووالدته وأسرته وأصدقاءه، ومنهم المحامى الذى روى هذه القصة.

وبوسعنا بعد هذا أن نتساءل: هل يريد المؤلف أن يفتح أعين الحفيد وكل مَنْ

هم على شاكلته من الشباب الجديد على هذا القدر من التسامح والفهم الذى كان عند الأجداد المحدثين من المسلمين؟ وهل - سوف - يقبل منه هؤلاء هذا التوجه وما يستتبعه من توجيه؟

إن فتحى غانم «متفائل تماماً رغم كل توجسه»، وهذا التعبير قد يكون أقرب التعبيرات عندى إلى الحقيقة، واقرأ معى قوله (أو قول المحامى راوى القصة) وهو ذاهب إلى المعتقل يدعو الحفيد إلى زيارة جدته التى تحتضر:

«وكان صوتى مازال يحتفظ بنبرة التأثر التى غلبت عليه منذ سمعتها (أى الجدة) تتحدث معى . . ولعل هذا الذى جعل الولد يصمت وينتابه الوجوم، وكنت أخشى أن يحتفظ بوقاحته فى تلك اللحظة، وأن يرفض المجىء معى، بحجة أنه لن يترك السجن إلا مع إخوانه . . لكنه تحرك فى هدوء، ولم يبد أية معارضة . .».

وإذن فهذا هو فتحى غانم يفتح لنا باب الأمل واسعاً مع كل ما عبر عنه من توجسه.

فهل بعد هذا صدق آخر . . صدق مشاعر، وصدق أداء، وصدق فن!!

إنى أعتقد أن فتحى غانم بهذا الموقف الأخير قد بلغ من الحكمة والروعة مبلغاً لا نستطيع معه إلا الوقوف له احتراماً وتقديراً.

على أنى بعد هذا كله لا أستطيع أن أمنع قلمى من تسجيل ملاحظتين مهمتين:

**أولاهما:** مقدرة فتحى غانم على الارتباط بالواقع المعاصر جدا فى تصويره للجو العام للقصة، بحيث تبدو فعلا وكأنها قد كتبت فى هذه الأيام وليس قبلها أبداً، وقد كان من الممكن لتجريد المعانى أن يَلْجَأَ فتحى غانم إلى أن يجعل

السياق بعيدا تماما عن الزمن وأن يحتفظ مع هذا بصدق أدائه الفنى، لكنه فى نفس الوقت ـ وعلى ما يبدو لى ـ كان حريصاً على أن يطلعنا على صورة معبرة تعيد صياغة الأحداث فى ضوء ما نعرف عن سمات الحقبة التى نعيشها والتى نرى ظلالها ـ على سبيل المثال ـ فى تصويره لشخصية زوج بنت ماريا ذلك المقاول العائد من الخارج الذى يبحث بإلحاح عن محام قادر على الاتصال بالقضاء ورشوة المحاكم.

**الملاحظة الثانية:** أن جو الرواية بدا وكأنه قد ارتبط بسانت تيريز كثيرا، وقد لايكون ارتباطه بهذا الجو إلا كارتباط غيره من أجواء الأعمال الفنية بسيدى أحمد البدوى أو سيدى إبراهيم الدسوقى أو غيرهما، وليس على فتحى غانم فى ذلك من حرج على الإطلاق كفنان وأديب ومؤرخ وناقد للمجتمع.. ولكن هذا العنصر الصادق فى روايته لهذه القصة، ربما يبقى أشبه بفتيل يمزق قدرة النسيج على أن يكون دواء للمرض الذى يعالجه فتحى غانم.

كأنى أريدأن أقول إنه لو أن دور فتحى غانم فى هذه القصة كان بمثابة الطبيب فقد كان عليه أن يتحرى ما نسميه فى هذه الحالة التفاعلات الدوائية.

أو كأنى أريد أن أقول إنه ليس على فتحى غانم حرج كفنان، ولكنه إذا كان يريد ـ وهو فعلا يريد ـ التطبيب والإصلاح فلابد له أن يراعى مثل هذه الأمور المهمة جدا فى العلاج الذى لا ننجح فيه ما لم نلتفت إلى تفاعلات الأدوية، ذلك أن من العسير أن تقنع شاباً من شباب اليوم ـ متطرفاً أو غير متطرف ـ أن الطريق إلى الله بعد الابتعاد عن طريق الهوى والشيطان يدوم فى كل مراحله بفضل سانت تيريز أو السيد البدوى!

بل من الصعب أن نجعل واحداً ـ أى واحد من شباب المتطرفين ـ يتقبل فكرة قراءة كتاب يعتمد مثل هذا التفكير.

لا أقصد من هذا أن الأديب ملزم بأفكار القراء فى صياغة تخيلاته وصوره، ولكنى أحب أن أقول إن شأن هذا الموقف قريب من شأن التعامل الجديد لكاتب أدب الأطفال مع قرائه [الجدد] الذين أصبحوا يعيشون عصر الريموت كونترول. عندئذ فإننا ندرك بحكم المهنة أنه ينبغى أن تتحول صور تعبيرنا المعاصر عن الروحانيات وما وراء الغيب إلى إطارات أخرى ذات فعاليات أوضح.

ومع هذا فليس هذا الجانب وحده بقادر على أن يقلل من قيمة هذا العمل الفنى العظيم لمؤلف كبير رزقه الله القدرة على الاستمرار فى الفن، وسوف يرزقه مزيداً من التوفيق لأنه رجل جاد فى عصر امتلأ بصيحات الهزل والشهرة الزائفة والنرجسية المفرطة!

# رقصة الحب الساخنة
# للأستاذة نوال مصطفى

هذه مجموعة قصصية تتميز بالقدرة الفائقة على الإمساك باللحظات الحرجة أو الفاصلة فى حياة الشخصيات التى تنسج المؤلفة من خلالها تصويرها وتشخيصها لمواقف الحياة المضطربة من حولنا بما فيها من أفعال وردود أفعال، وليس هذا الإمساك باللحظات الفاصلة بالشىء الهين ولا اليسير، إذ أنه من الصعب (إلا على القديرات) أن ينتبهن إلى ما وراء الحدث من معنى ومغزى لا يمكن الوصول إليه إلا بفهم السياق العام الذى وقع فيه الحدث وما تلاه وما سبقه من أحداث.

ولكن الأستاذة نوال مصطفى أصبحت بحكم خبرتها القصصية قادرة على أن توظف رؤيتها وخبرتها بالحياة فى تفسير الطبائع المتناقضة لذات الحدث، ولأنها لم تبتل بخلق المعلمين أو السلطويين الذين تعودوا على أن يفرضوا ذاتهم إلى جوار رؤيتهم ولأنها لم تبتل أيضاً بخلق الحرص على إضفاء روح بارزة من الاستعلاء على الحدث، فقد نجحت باقتدار شديد فى أن تقدم لنا هذه المجموعة من القصص بطريقة بسيطة وبروح شديدة التلقائية حتى ليكاد القارئ يعجب من قدرتها على التضحية بوجودها كأديبة فى وسط أو فى خضم هذا النص.

ولعل هذا هو ما يفسر لنا أيضا قدرة الأستاذة نوال مصطفى الفائقة على أن تطرح موقفها من القصة التى أبدعتها هى نفسها ـ لتوها ـ بحيث يبدو هذا الموقف وكأنها لا تفعل شيئا إلا أن تسأل فى براءة . . وقد تبدو هذه البراءة أقرب ما تكون إلى براءة الأطفال أو براءة الذين لم يخوضوا التجربة، ولكنها فى الوقت نفسه براءة لا تخلو من أن تنبئ بوضوح عن أنها براءة فنية فى الأساس تتبدى فى صورة إظهار التجرد من الرغبة فى السيطرة على الأحداث.

لا أريد أن أتجاوز حدود التعليق السريع من دون محاولة التركيز على ما أتمنى إثباته من أن نوال مصطفى فى هذه المجموعة القصصية قد نجحت أيما نجاح فى إتاحة الفرصة لتيار الوعى الكامن فى ذاتها أن ينطلق عبر سطور كل قصة من القصص التى تضمها هذه المجموعة القصصية، ولكنى مع خوفى من إطلاق هذا التعميم أستطيع أن أؤكد أن هذه القاصة قد تمكنت بالفعل من أن تستبطن الواقعية وأن تكتشف رومانسية لا حدود لها فى هذه الواقعية التى تبدو هكذا ولكن ملمسها يدفع إلى التفكير فى الجوانب الوجدانية فيها، وقد نجحت نوال مصطفى فى أن تصور لنا نفسها وهى تلمس الحقيقة من الظاهر، ثم وهى تعيد لمس الحقيقة بنوع من اللمس العميق الكفيل بتحديد الأعماق والأبعاد، وهو ما نسميه فى الطب «بلمس التجسيم» . . وإذا بهذا التجسيم ـ بفضل تمكن القاصة من أدواتها الفنية والتعبيرية ـ يتواجد فى ذواتنا المستقبلة لتعبير الشخصيات عن شعورها بالشىء الذى يبدو أمام القاصة وأمامنا فى الوقت نفسه، ولكن القاصة تتمكن منه وتصوره على نحو كفيل بأن ينشئ شعوراً واضحاً ومحدداً، وهذا الشعور الناشئ عن العمل الفنى هو بلاشك من أهم الخصائص الذكية القادرة على تحريك الرؤية والفكر والمشاعر.

ولست أشك فى أن الذين يقرأون هذه المجموعة القصصية سوف يدركون كما أدركت مدى حرص نوال مصطفى الشديد على أن تصور لغيرها بإخلاص

ما استطاعت الوصول إليه بعد طول التأمل وبعد إعادة التخيل، ثم بعد الإسراع إلى تسجيل مشاعرها البريئة التى تمتن لها ونمتن نحن أيضاً على صفحات هذا الكتاب، ذلك أن هذه المشاعر كانت كفيلة بالغياب عن الواقع لو لم تسارع صاحبتها إلى تسجيلها على هذا النحو.

وأكاد أمضى من هذه الفكرة إلى تقرير أن السيدة نوال مصطفى لا تزال قادرة على أن تترك لتيار الوعى الكامن فى ذاتها أن ينطلق إلى ما ينبغى له أن ينطلق إليه.. ولولا اشتغالها بالصحافة لكانت مشاعرها النقية التى أجادت التعبير عنها فى هذه المجموعة القصصية قد عانت ما تعانيه كتابات أولئك الذين تستثمر أعمالهم مرحلة البيات الشتوى لصالح العمل الفنى حتى وإن أثر فيها هذا البيات ببعض السلب من ناحية أخرى.

بقى أن أشير إلى أن نوال مصطفى تطرح علينا فى قصص هذه المجموعة أكثر من رؤية لنفس الشىء، ولكنها لا تفعل ذلك فى نفس الجملة ولا فى نفس الصفحة، وإنما تفعله بعد أن تكون قد وصلت ببلورة فكرها إلى مرحلة ناضجة من التعبير الدقيق المتكامل، وإذا بها بعد هذا تعدل تماماً عن الرؤية الأولى لكنها مع ذلك لا تبدو مترددة ولا تبدو متناقضة، وإنما هى فى واقع الأمر تصدقنا التعبير عن بعض المراحل المتوالية من تيار الوعى.. ولو كانت نوال مصطفى تكتب لبيئة غربية وفى بيئة غربية لحققت أعلى أرقام المبيعات لو أنها كتبت بنفس الروح ما لا تستطيع بالطبع أن تنشره هنا ولا أن تكتبه.. ولكنها مع هذا كله لا تزال ترينا أنه من الممكن أن يكون هناك مَنْ يستطيعون السيطرة على قلمهم حتى لا يسيطر القلم نفسه على مشاعرهم وتوجهاتهم، مع أنها تمتلك قلما قادرا على التعبير الدقيق والصادق.

# بلدى يابلدى للدكتور رشاد رشدى
# فى عرض جديد: مولد ياسيد

أتيح لى أن أشاهد مسرحية «مولد ياسيد»، من إعداد مهدى الحسينى عن نص مسرحى للدكتور رشاد رشدى قدمه المسرح من قبل فى عام ١٩٦٨ بعنوان «بلدى يابلدى»، مخرج هذا العرض هو الفنان عبدالرحمن الشافعى، على حين أخرج عرض الستينيات الفنان جلال الشرقاوى.

منذ اللحظة الأولى التى يبدأ فيها عرض المسرحية (الجديدة) يحس المشاهد بمدى الجهد الذى بذله مخرج العرض، وهو ما يتبدى بوضوح فى أن أكثر من سبعين فنانا ما بين ممثل ومنشد يتبادلون أدوارهم على خشبة المسرح فى سهولة ويسر واضحين، وكأنما نجح المخرج فى أن يصور المسرحية وكأنها لا تعدو أن تكون تحريك مجموعات فحسب، بينما كل جزئيات إخراج المسرحية حافلة بالفن الذى لا نهاية له، وإن كان هذا لا يمنع من أن يندرج إخراج العمل كله تحت مسمى «السهل الممتنع».

كتبت المسرحية كنوع من رد الفعل لما حدث فى ٥ يونيو ١٩٦٧، وكان رشاد رشدى فى المسرحية يحاول - على ما روى - أن يضىء الطريق نحو البحث عن السبب، وهو - فى رأيه يومها - التواكل والخنوع التام للسلطة القوية . .

الديكتاتورية العادلة . . أو شيئا من قبيل هذا التوصيف . وقد أوضحت هذا المعنى على هذا النحو السيدة ثريا حرم الدكتور رشاد رشدى فى كتاب أصدرته الهيئة العامة للكتاب فى ذكرى رشاد رشدى ، حيث روت ما صورته حواراً بين أنور السادات ورشاد رشدى تحدث فيه الأخير عن مدلولات الحوار بين الشعب والزعيم على نحو ما رمز له فى المسرحية .

ويبدو أن مضى الزمن كان قد مكن المخرج والمعد من أن يتوسع فى زوايا نقد هذه الفترة من عهد عبدالناصر بما أصبح متوافراً عنها من معلومات لم تكن متاحة ولا مباحة فى ١٩٦٨ ، كما أن عرض المسرحية ونقدها بنفس الطريقة لم يكن مباحاً ولا متاحاً أيضا. ففى العرض الذى يقدمه مسرح السامر تتجلى ملامح جديدة فى الحديث عن فساد البطانة ، ومن الدمار الذى لحق بنفسية الوزير ، ومن تحول السادة الجدد من الثوار إلى ملوك كالملوك السابقين (أو إلى المماليك كما فى نص المسرحية) . . بل إن الأمر وصل إلى حد أنه قد جاء بدلا عن الملك (الواحد) ملوك كثيرون .

فى صراحة أكثر فإن مهدى الحسينى يجعل المسرحية تقول فى شأن الحاكم إنه يحاول أو يظن أنه حرر الناس ، فى حين أنه قد حول نهارهم إلى ليل .

أما الفكرة الذكية والعميقة التى لابد أن نشكر عليها كلاً من رشاد رشدى ومهدى الحسينى بنفس القدر فهى المحنة النفسية التى يصادفها الوزير (متولى) حين يريد أن يقضى على الظلم من داخل الظلم نفسه . . فلا ينجح ، وحين يريد السيد البدوى أن يهزم بمريديه ما فيهم من خضوع من داخل خضوعهم له . . فلا ينجح أيضا . . ولهذا فلابد من طريق جديد للنجاة يبدأ بتحرير النفس .

ومن أجل هذا الإسقاط المباشر الذى لجأ إليه مهدى الحسينى بديلا عن الإسقاط غير المباشر (والدائرى) الذى فى مسرحية رشاد رشدى، فإننا نرى السيد البدوى وهو الزعيم الدينى (أو الصوفى) قد تحول أو استحال فى كثير من نصوص المسرحية إلى زعيم وطنى بكل ما تعنيه الكلمة حتى أننا نرى هذا المعنى واضحاً فى لحظاته الدينية الاستاتيكية، وقبل أن يخرج من مرضه لقيادة مريديه من أجل الجهاد.

هل يمكن أن يُلام مهدى الحسينى بسبب هذا الخلط بين وظيفتين لا غبار عليهما فى ذاتهما ولكنهما تفترقان عن بعضهما افتراق الاستاتيكا عن الديناميكا؟ أم أن الجمهور الجديد وخلفياته يسوغان له الخروج من هذه [المعضلة] بهذا [الخلط المتعمد].

أغلب ظنى أن المشاهد يستقبل الأحداث على نحو ما يراها دون أن يسقطها على ماض قريب أو أن يستشفه منها، فقد أصبحت صورة هذا الماضى وآثاره أوضح من أن تحتاج إلى كل هذا الجهد من أجل الإسقاط!

ومع هذا فإن الإعداد المسرحى والإخراج الجديد قد مكنا المسرحية من أن تتحول إلى نص قادر على توليد أفكار كثيرة من ناحية، وعلى نص قادر على قبول التجديد أو روح التجديد من ناحية أخرى، ولسنا نستطيع أن ننكر أن فى المسرحية قدرا كبيرا من التجديد، ويتبدى هذا التجديد على سبيل المثال فى كثير من الصور المسرحية بيد أنه يتأذى حين يتبدى فى صورة مستهجنة عندما يصمم ممثلوها (ربما برضا المعد والمخرج) على أن يطعموها بالتعبيرات «الوقتية» المتداولة، أقصد تلك التعبيرات الشعبية التى لم تنشأ ولم تسر على الألسن إلا منذ أسابيع أو شهور قليلة، وقد بزغت من وحى لحظات بارقة، وحين يصمم الممثلون على هذا فإنهم يبدون وكأنهم يريدون للجمهور ألا يستغرق فى العمل الذى يؤدونه (أو معه)، أو أنهم يريدون أن يقولوا له تذكر أننا فى القاهرة

١٩٨٧ ، واستمع ـ رغما عنك ـ إلى هذه النكتة أو السخرية أو الشتيمة (أى والله الشتيمة) ضمن الحوار رغما عن النصوص نفسها . . ومع أنى لا أملك لهذا السلوك كله وصفاً أو تصنيفاً فإنى لازلت أسائل نفسى : هل وصل بعض سلوك المسرح المصرى المعاصر إلى هذا الدرك الذى ليس منه مناص ولا خلاص؟ ماذا تضيف مثل هذه التعبيرات «السوقية» إلى هذا العمل الذى يتسم بقدر كبير من الجهد الواضح والمستتر، والذوق الرفيع ، والإعداد الجيد؟

على هذا النحو كنت أشرد فى بعض اللحظات ثم لا ألبث أن أعود وأشاهد هذا العمل الجيد الذى لا يمكن إدراجه بسهولة تحت كلمة مسرح فحسب، بل إنه مهرجان للفنون الشعبية الحقيقية بدءا من الغناء وحتى الموسيقى وحلقات الذكر الصوفى والأداء الفولكلورى . . إلخ .

ومع هذا فإن هذا العمل العظيم لا يزال يستصرخ منادياً بأنه يحتاج إلى شىء من الإبحار فى الزمن أو الارتحال لوضعه «زمنياً» فى الفترة التى تصور المسرحية المكتوبة أنه حدث فيها . . لا من أجل الواقعية الفنية فحسب ، ولكن من أجل الإيحاء الروحى والفكرى . ولكن يبدو أن «مسرح السامر» قد ضحى (هو الآخر) بالواقعية الفنية من أجل الواقعية الكاذبة التى قد تسعدك بسماع ألفاظ ممجوجة من المجتمع المعاصر كوصف الفطير بالسخن والمولع والملهلب . . مرة واثنتين وعشرة بلا أدنى مناسبة . أما الدعاء بـ«خراب البيوت» فى نهاية كل حوار . . فشىء بدا وكأنه للأسف من لوازم هذا العرض .

لست أحب أن أزعج القارئ بما انزعجت منه فى أثناء حضورى هذا العرض الجيد، ولكنى لا أملك ـ على سبيل المثال ـ أن أتغاضى عن الإشارة إلى انتقادى للاسم الجديد للمسرحية وهو «مولد ياسيد»، ولكنى مع هذا أغلب الظن أن هذا الاختيار قد جاء عن عمد ليعكس الرغبة الدفينة فى الانضمام إلى المهرجان المصرى المعاصر فى الاحتفاء بهذه الأسماء المتبسطة أو المتسطحة أو غير

الراقية . . ولست أدرى كيف تقبل أصحاب هذا العرض مثل هذا الاسم على حين أن العرض بإعداده وأدائه وإخراجه لا يعكس أبدا معنى هذا الاسم «الشعبى أو المتداول»، وإنما يعرض من المعانى ما هو أرفع وأجل من أن يظن أنها من الجائز أو من الممكن أن تقدم بهذا الاسم.

لست أحب مرة أخرى أن أمضى فى تعداد كثير من المآخذ على هذا العرض المسرحى الذى أعجبت بكثير مما فيه، وأظن أنه يجدر بنا الآن أن ننتقل إلى الثناء على بعض إيجابياته، وأبدأ بأن أعترف بأنى كنت فى بداية العرض أحس أن الخط الدرامى لن يحتمل كل هذه التداخلات الإخراجية التى جعلت من هذا الإخراج صورة قريبة من الإخراج السينمائى فى استغلال خشبة المسرح واتساعها لأربعة مشاهد تتابع فى لحظات متقاربة، واستغلال الأضواء والظلال فى التركيز على «البؤرة المطلوبة أو المرادة» للمشهد، والحركات المنظمة لمجموعات المنشدين، بل والممثلين كذلك، ثم خفة الحركة فى تعديل بعض تفصيلات المشاهد وبواسطة الممثلين أنفسهم فى بعض الأحيان. . ثم وهو الأهم من هذا كله أن الخط الدرامى - هو الآخر - لم يكن ليقل روعة وتصاعدا عن حركة المخرج الذكية.

□

ومن أذكى الدلالات التى تمكنت هذه المسرحية من صياغتها فكرة «الحاوى الخايب» الذى لا ينجح أبدا فى إتمام أية لعبة من ألعاب السحر. . وقد حدث هذا على الرغم مما هو متاح من سهولة إغراء المخرج بتوظيف وجود الحاوى بالإضافة إلى المشاهد الفولكلورية وذلك بإتمام بعض عمليات الحواة على المسرح. . هكذا فإن الذكاء الفنى قد تغلب على هذا الإغراء لأنه كان حريصاً على أن يلفت النظر إلى مستوى الحواة الخائبين فى زمن المسرحية، ورغم هذا فقد استمر هؤلاء الحواة فى اللعبة (والمعنى واضح وجلى). . وهكذا جاء أداء

هذه الفكرة فى غاية الذكاء.

لعب الفنان أحمد ماهر دور السيد البدوى باقتدار يحسد عليه، وبخاصة أنه لايزال فى ريعان الشباب، وفى بداية العرض كنت أسأل نفسى: لماذا لم يختاروا لهذا الدور رجلا كبير السن بحيث يمكن للجمهور أن يصدق أن هذا هو سيدى أحمد البدوى فعلا؟! ولكن أحمد ماهر أثبت لنا فعلا أنه هو ذلك الرجل الصوفى الكبير إلى الحد الذى جعلنا أقرب إلى الاندهاش حين رأيناه بشحمه ولحمه يقف أمامنا فى نهاية المسرحية ليتلقى التصفيق الحاد.

□

ولكن.. على النقيض من اقتناعى التام بأداء أحمد ماهر فقد كانت انطباعاتى تجاه أداء البطل الآخر أقرب إلى التحفظ، ذلك أن ملامح «خلوصى» زعيم الثوار قد بدت طيلة أدائه دوره أقرب إلى ملامح زعيم العصابة لا زعيم الثوار، ولست أدرى هل كان هذا مقصوداً، ولكنى أستطيع أن أقول إن هذا الزعيم لم يفلح فى أن يعطينا إلى جوار الإحساس بالقوة والشجاعة ذلك الإحساس الذى لابد من توافره فى كل زعيم حقيقى أعنى الإحساس بالنقاء الثورى والصفاء.. إنما هو فى أدائه أقرب إلى أن يكون حاداً متوحشاً هائجاً.. ليس فى صورته التى كونها أداؤه من عاطفة الثوار المشبوبة قدر ولو يسير.. وربما يدفعنى هذا إلى التساؤل: هل فى استطاعة ممثلنا القدير أن يعدل مع المخرج أو المعد فى عباراته و أدائه.. ربما.

□

أما الوزير فى هذه المسرحية فقد انتهى دوره مبكرا، ذلك أنه لم يكن الرجل الذى يجيد صياغة المؤامرة، إنما هو منفعل طائش كطفل صغير.. هل كان البناء الدرامى للمسرحية يتطلب هذا.. أظن أن هذا لم يكن هدفاً فى حد ذاته ولكنه

تحقق فى سياق البناء المسرحى، مع أن المشاهدين ـ وأنا منهم ـ كانوا يتمنون لدور الوزير أن يطول بعض الشيء، أو أن يحل محله وزير آخر يكون قادراً على تطويع الأحداث للمنطق، وقد كان من الممكن على سبيل المثال إعادة صياغة الحوار على نحو أكثر اتساقا مع ما نعرفه من المنطق التاريخى لصراعات السلطة، وبحيث لا يبدو «الملك» هو الآخر بكل هذه «الرومانتيكية» أو «المثالية» التى تجعله يتقبل السيد البدوى فى سرعة البرق(!!)

ربما يدفعنى هذا أيضا إلى تسجيل ما لاحظته من أن الحوار فى المسرحية يتفاوت مع المواقف، ويتفاوت كذلك فى درجة الجودة، ومن الواضح للمشاهد أن هذا الحوار الذى يستمع إليه ليس إلا اختصاراً لحوار فلسفى طويل من ذلك النمط الذى كان رشاد رشدى يحبه ويجيده، ومع هذا فقد بقى فى وسع المشاهد أن يستمتع بكثير من الحوارات فى المسرحية وأن يتأمل بعمق فى مدلول كثير من الأفكار التى تحملها له هذه الحوارات.

وعلى الرغم من هذا فإنى لا أستسيغ ولا أتقبل ولا أتصور أن يخطئ الممثل فى قراءة الآية القرآنية الوحيدة التى تضمنها العرض. . حتى لو تقبلنا بقدر من الصعوبة والإلحاح على التبرير أن نستمع إلى بعض أخطاء لغوية قليلة فى اللغة العربية من «سيدى أحمد البدوى».

□

ونأتى إلى البطولة النسائية على نحو ما يقال فى الحديث عن الأعمال الفنية فنواجه بأن «فاطمة بنت برى» لا تزال هى الأخرى فى حاجة إلى إعادة تقديم حكايتها فى صياغة مسرحية حقيقة كأن تتحول إلى حوار مسرحى مطعم بالرواية بدلا من هذا المونولوج الذى نسمعه أكثر من مرة، وبخاصة أنه لا توجد ضرورة ملحة ولا غير ملحة لتقديمها على هذا النحو. . بل إن الجمهور فى مثل

هذه الحالات يود لو أنه شاهد لهذا الدور مَنْ تقنعه بمواهبها وإمكاناتها أو حركاتها وسكناتها بأنها كانت قادرة فعلا على إغواء سبعة من تلاميذ السيد أحمد البدوى إغواء تحولوا بعده عن مثلهم العليا . . أما كيف جاء إليها السيد أحمد البدوى؟ فهذا هو السؤال الذى لم يفلح العرض فى تقديم جواب منطقى عليه حتى من قبل أن يحدث .

□

بقى أن أشيد بالموسيقى الشعبية والأداء الشعبى فى هذه المسرحية؟ ويكفينى للتعبير عن هذه الإشادة أنى أستطيع أن أقول إن «السامر» كان سامرا فعلا . . كذلك فإنى لم أمل ولن أمل من تكرار الاعتراف بمدى نجاح الفرقة فى توظيف كل المأثورات الشعبية من أجل المعنى المسرحى والفنى والإنسانى الذى أرادت أن تقدمه ، وقد كان نجاحها فى هذا كفيلاً بأن يطغى على المسرحية المكتوبة لولا أن النص نفسه حافل بالإيحاءات والإيماءات .

# «ليلة مجنونة جدا»
# لمحمود الطوخى

على المسرح العائم فى القاهرة تقدم فرقة المسرح الكوميدى مسرحية «ليلة مجنونة جدا» للمؤلف المسرحى محمود الطوخى، ومن إخراج الفنان الشاب «رزيق البهنساوى».

أبرز ما يجذب جمهور القاهرة إلى هذه المسرحية بدءاً من قراءة أفيشات إعلاناتها المنتشرة فى الشوارع والميادين هو قيام الفنانة ماجدة الخطيب بدور البطولة فى المسرحية، وذلك بعد فترة قصيرة من خروجها من سجن القناطر، حيث قضت أكثر من عام فى قضية مشهورة تم تداولها فى المحاكم وحكم عليها فيها بحكم بالسجن، وقد أدت الفنانة العقوبة المفروضة عليها وخرجت إلى الحرية وسرعان ما اندمجت مرة ثانية فى الأعمال الفنية بدءاً بهذه المسرحية.

يذهب المشاهد إذن وفى ذهنه كثير من الشوق الحقيقى إلى معرفة «الصورة» أو الأداء أو الوقفة التى ستواجه بها السيدة ماجدة الخطيب الأسئلة (الكامنة) فى

---

نشر فى «القبس» الكويتية تحت عنوان: ماجدة الخطيب تعرض قضيتها فى مسرحية «ليلة مجنونة جدا».

نفوس وعقول المشاهدين التى هى مطروحة فى عقلهم الباطن والواعى على حد سواء، وبخاصة أن المنصفين منهم معجبون بلا شك بصلابتها ويتمثلون فيها قدرة (الإنسان) على تجاوز المحن والمضى فى طريقه مرة ثانية من دون أن تدمره العواصف أو الأخطاء، ومن دون أن يستسلم لحلقة مفرغة تبدأ بخطأ وتقود إلى أخطاء أخرى. . تدرك الفنانة «تداول» كل هذه المعانى فى جمهورها وتدرك كذلك أن بعض أفراد هذا الجمهور فى الوقت نفسه يحاولون أن يبحثوا عن صدى (للموقف) فى داخل هذا (الإنسان)، وقد يدفعهم هذا البحث إلى بعض من التأويل أو إلى مزيد منه، وربما يسرفون فى هذا التأويل حتى تصبح كل حركة من حركات الفنانة موحية بكثير مما فى تجربتها بأكثر من إيحائها بما هو «منصوص» عليه فى نصوص المسرحية.

وربما تمادى القارئ فى حدسه فظن أنى أقصد كل المتفرجين أو غالبيتهم، ولكنى فى واقع الأمر أريد أن أقول إن الفنانة نفسها هى التى شاركتنا قراءة النص من خلال نفس المنظار الذى قرأناه به. . بل يبدو لى أن المؤلف هو الآخر كتب هذا النص مستعملاً بعض عدسات المنظار.

ولهذا السبب فقد أصبحنا أمام نص عبقرى له ظاهر وباطن، أو كأنه مزيج من نصين نقرأ أحدهما فيما نسمع، ونقرأ الآخر فيما نشاهد، وإذا بالمشاهدة تطغى على السماع قبل أن يصل إلى العقل، وإذا بالعقل يحيل لنا النصوص الممثلة إلى صورة من واقع حى نكاد نعرفه، وإن كنا فى ذات الوقت لا نكاد نعترف بأننا نعرفه. . وإذا المسرحية فى بساطة واقتدار تمضى بين يدى المؤلف ثم بين يدى المخرج ثم بين الممثلة وزملائها وقد استحالت إلى عمل مركب تتجلى فيه العقدة المسرحية بسيطة جدا وكأنها قد حلت، وإذا المسرحية تحاول أن تثبت لمشاهدها كيف أن هذه العقدة التى حلت بسهولة كانت معقودة بطريقة مكثفة. . هكذا، وتتصاعد الأحداث لتصل بالعقدة إلى ذروتها قبل أن تصل بهذه الذروة

نفسها إلى الحل الذى أدركه القارئ منذ بدأت الأحداث تتصاعد.

إذن فقد كانت هذه العقدة المسرحية «الظاهرة» بمثابة أبرز سمات هذا العرض المسرحى الذى شاهد فيه جمهور القاهرة ماجدة الخطيب وقد أخذت أو تبنت طوال المسرحية خط (الاعتراض) على سلوك (الشرطة) فى المواقف المختلفة التى قدر لرجال الشرطة أن يلعبوا فيها دورا.. وفى ذكاء شديد تمكنت ماجدة الخطيب من أن تقنع المشاهدين أنها لا تفعل شيئا أكثر من أن تسخر من نفسها، ودفعها هذا الأداء العبقرى إلى أن تكون سباقة دائما إلى هذه السخرية حتى لا يتمكن أى واحد من الحضور فى الصالة من البدء بهذه السخرية من ماجدة الخطيب قبل أن تقوم بها نادية نفسها (أقصد ماجدة الخطيب التى كانت تقوم بدور «نادية» فى المسرحية).

تتعدد المواقف التى تعبر فيها ماجدة الخطيب عن انطباعاتها تجاه رجال البوليس وتجاه فترة سجنها.. فهى تارة تفزع حينما تسمع كلمة بوليس.. وتقول فى شبه عفوية: «بوليس.. أزوغ أنا».. ومرة أخرى عندما يأتى ذكر الفسحة التى ترغب فيها (مشيرة إسماعيل) تشير عليهم بفسحة فى القناطر (حيث يقع سجن النساء).. وتصف ماجدة الخطيب سجن النساء فتكثف الوصف فى قولها: فيه ضباط على اليمين وضباط على الشمال. وسرعان ما تستطرد لتقول: إنها ذهبت إليه ولكن الدور عليكم أنتم!!

وبعد قليل تؤكد الفنانة لجمهورها أنهم قالوا لها يوما واحدا وترجعين، فإذا بها تبقى فى هذه الفسحة سنة.. ونصف السنة.

وفى موضع ثالث ترى «الضابط» فتعبر له فى تهذيب شديد عن إحساسها بالتشاؤم حين ترى ضابطا!! وحين يبدأ الضباط فى إجراء التفتيش أو الاستطلاع تقول له فى ثقة واضحة: دور فى أى مكان!! حتى تحت السجادة!!

وفى موضع خامس تتحدث ماجدة الخطيب عن واقعة اشتباه مختلقة فتذكر فى عبارات واضحة أنه ما إن يعلم البوليس فسوف «يحضر كل البوليس اللى فى البلد هنا».

وهكذا تتوالى الجمل المسرحية الحائمة حول الفكرة أو المقتربة منها إلى أن تصل إلى ذروتها فى موقفين مهمين فى نهاية الفصل الثالث، أولهما حين تصرخ البطلة: «أنتم مستقصدينى»، وثانيهما حين تصرح إحدى الممثلات فى سياق حديثها عن أسباب اكتشافها انتحال «فاروق يوسف» لشخصية ضابط البوليس، أنها توصلت إلى هذه الحقيقة بسبب وجيه وهو أن (ايده صغيرة) وليس فى البوليس أحد بيد صغيرة، وهنا تعلق ماجدة الخطيب فى سرعة بقولها: «اسأل مجرب»!!

هكذا تحولت المسرحية إلى عمل مركب بفضل إدراك المشاهدين لبعض الحقائق الحاكمة لسلوك بطلتهم، وهكذا صارت المسرحية المؤداة إذن وكأنها ليست وقفا على ذلك النص الذى كتبه مؤلفها المجيد محمود الطوخى، وهكذا أصبح فهم هذه المسرحية بحاجة إلى إلمام جيد بتوظيف تلقائى لما هو معروف بالبداهة، ومن ثم لم يعد تقييم المسرحية مرتبطا بتقييم الأداء فى إطار العمل الفنى وحده، وإنما امتد هذا التقييم إلى الجوانب المحيطة بالعمل وخروجه إلى النور فى هذا التوقيت ومشاركة هذه البطلة بالذات فيه.

على أننا لا نستطيع مع هذا كله أن ننسى الإشادة بنص عبقرى جيد كان قادراً على النجاح لو أنه قد أدى بعيداً عن ماجدة الخطيب وعن الفترة التى خرجت فيها من محبسها، وإن كان اختيار البطلة واختيار التوقيت قد ساعدا معا على إعطاء وإضفاء هذه الإضافة ذات النكهة المميزة.

على أنى مع هذا كله أخشى لو أن الأمر امتد بالممثلين فى ليالى مسرحية قادمة

وتصاعد إلى حدود من توظيف الضحك والإيحاء. . كما أخشى أن يكون أداء هذه المسرحية على النحو الذى تؤدى به اليوم منشئا لآثار سلبية بارزة يوما ما على العلاقة بين السلطات التى تتقاسم الأدوار فى ديمقراطيتنا. . فهذه هى إحدى سلطات الفكر والفن فى محاولة منها لإيضاح موقف مسرحى تتجنى بقسوة على صورة أداء ضابط البوليس!! ولعلنا نتذكر ما حدث فى الماضى القريب حيث تسبب التجنى على المعلم فى إحدى المسرحيات المشهورة فى المساعدة على تدهور العملية التعليمية كلها اليوم. . وهكذا سوف تتدهور عمليات حيوية كثيرة إذا انسقنا إلى مثل هذا الأداء الفنى الذى تتجاوز فيه جرعة اللامسئولية كل حدود المعقولية!! واللامعقولية.

□

أما موضوع هذه المسرحية فهو خليط من الحديث الذى أصبح كل المصريين يخلقون له وجوها عديدة ومناسبات لا تنتهى من ضرورة البحث عن العمل فى الخارج لتحقيق ما لا يمكن تحقيقه إلا عن هذا الطريق. . ومن ضرورة التعبير بصوت عال عن الفروق الطاغية بين طبقة، وطبقة أخرى. . ومن الحديث عن أزمة الإسكان. . والشقق المفروشة، وبعض الأمراض الاجتماعية التى نشأت عن مثل هذه الأزمة.

هذه «الثلاثية» من المعانى «المطروحة فى الطريق» على حد تعبير النقاد القدامى حين كانوا يصفون «المعانى» أو «التيمات المسرحية» المتوافرة أمام كل المؤلفين وقد تضافرت هذه الثلاثية على تشكيلة هذه المسرحية بقدر من الذكاء الفنى حيث نجد سعيد عبدالغنى وهو ينتظر صديقا بالمراسلة يأتيه من روما ليجد بهذه الصداقة طريقا إلى عقد عمل هناك. وتنشأ العقدة المسرحية حين يفاجأ سعيد عبدالغنى بأن هذا الصديق ليس رجلا وإنما هى فتاة (مشيرة إسماعيل) التى تلعب دور ماريو. . ومن ثم فإن العلاقة تتعقد بين سعيد عبدالغنى وزوجته

نادية (ماجدة الخطيب)، وعلى هامش هذا الموقف نجد السيدة مشيرة إسماعيل - من ناحية ثانية - متورطة مع عصابات المافيا فى تهريب قطعة من الماس يبلغ ثمنها مليون دولار، وإذا بالسائق (فاروق يوسف) الذى أوصلها يطمع هو الآخر فى سرقتها. . بينما مارسيليو (رياض الخولى) عضو المافيا لا يقتنع أبدا بقصة ضياع قطعة الماس. . وعلى هامش هذين الحدثين نجد حضورا متكررا لصاحبة الشقة المفروشة (زينب وهبى) التى وضعت نصب عينها فكرة الزواج من سعيد عبدالغنى، ولكنها تفشل فى أن تصور لنا هذا الطمع صادراً عن عاطفة حتى لو كانت عاطفة غير شريفة.

ومن الملاحظ أن المؤلف حريص على أن يستعرض الأفكار بسرعة من دون أن يجهد نفسه فى الدفاع عن وجهة نظر ضد وجهة نظر أخرى معارضة، أو أن ينتصر لفكر على فكر، أو لرأى على رأى، إنما هو معنى بذكاء شديد بأن يستعرض كل ما فى الساحة من أفكار متعارضة تخلق حواراً جيداً يخدم به بناء مسرحيته. وربما كانت الفكرة الوحيدة التى تعمق المؤلف فى عرضها هى فكرة الخيار المطروح أمام المصرى بالبقاء فى بلاده أو الهجرة. . وفى أول المسرحية يلخص المؤلف القضية فى بساطة شديدة بأن الذى يبقى لن يحظى بالنجاح (موش حايقب)، وأن الذى يسافر لن يخسر كثيرا (موش حايغرق)، بل بالعكس، ربما أتته الفرصة التى لن تأتى لمن سيبقى. . وفى النهاية نسمع مونولوجا عاطفيا طويلا من دون حلول عملية، ولكن هذا المونولوج كما نعرف يلتقى مع ما هو مترسخ من شعور المصريين تجاه وطنهم، ومن ذلك ما تنادى به المسرحية من القول الصريح بـ: «إن البهدلة فى بلدنا لها طعم». . وهكذا ينضم المؤلف فى نعومة شديدة وسلاسة محسوبة إلى طائفة معروفة من السياسيين. . أو هكذا - من وجهة نظر أخرى - تضيع منه الفرصة فى تقديم فكر مسرحى للسياسيين من الجيل المقبل!!

يحتل الديكور الجيد بل الممتاز مكانة متميزة بين العوامل التى ساعدت على نجاح هذا العرض، وقد لا يفوق تصميم هذا الديكور إلا تنفيذه. . ومع أن الديكور بسيط فإنه معبر ودقيق فى هذا التعبير، ثم هو غير مكلف على الإطلاق، إذ ليس فيه أدنى قدر من البهرجة ولا الافتعال. . ومع أن الصالة التى تدور فيها الأحداث فى الفصل الأول هى نفسها التى فى الفصلين التاليين، فإن المشاهد لا يكاد يحس بالرتابة ولا الملل أو الرغبة فى تغيير «مسرح الأحداث».

من ناحية أخرى نجد فى المسرحية كثيرا من الاضطراب الموسيقى!! وقد لا يكون هذا الاضطراب الموسيقى مقصودا من الذين وضعوا الموسيقى لهذا النص، لكنه على أية حال ظاهر ومحسوس من هذا التنافر الشديد بين الموسيقى التى نسمعها والجو الذى نعيش معه الأحداث، ويضيف إلى هذا التنافر ما قد يسمى بالإفراط غير المحبب فى التعبير الرمزى، وهو ما يتجلى - على سبيل المثال - حين نسمع مثلا ضجيجا عاليا جدا مع أن المراد تصوير صياح الدجاجة ليس إلا. . فإذا بهذا الصباح يظهر مكبرا مائتى مرة. . وقد يكون الإعداد الموسيقى قد عانى من بعض صعوبات أو ربما أنه لقى إهمال بعض المسئولين عن الصوت أو عن آلاته. . ربما يكون هذا عذرا. . ولكنى لا أستطيع أن أجزم بأن الإعداد الموسيقى سيكون أروع من هذا الذى سمعناه لو تم ضبط الصوت.

يشعر المشاهدون أن شخصية السائق (التى أداها فاروق يوسف ضمن أدوار أخرى أداها) مهزوزة أكثر من اللازم. . ويشعر المشاهدون أيضا أن فاروق يوسف قد تحمل أكثر مما لا يطيق فى أدائه لكثير من الأدوار المتباينة فى هذه المسرحية: للضابط مرة، وساعى البريد مرة، والسائق مرة، ولكن الأمر المؤكد هو أن هذا الفنان قد نال من التعاطف والتقدير أكثر من زملائه جميعا بفضل أدائه (الصوفى) لكل دور من هذه الأدوار بإخلاص شديد، فضلاً عن عنايته بكل لحظة من لحظات الدور الذى يلعبه، حتى وإن لم يكن الدور المرسوم بنفس

القوة.

تبدو شخصية صاحبة العمارة (لولا) وكأنها لم تحظ بجهد من المؤلف فى رسمها وتصوير ملامحها، وربما كان هذا مقصوداً من المؤلف، بل ربما إن هذا قد عكس نوعا من أنواع المهارة أو الحرفية فى زيادة عدد الشخصيات والأحداث دون تشتيت للموضوع الرئيسى، وهكذا تبدو صاحبة العمارة بمثابة شخصية هامشية أو مقحمة على الأحداث بصورة مصطنعة تماما، مع أن العاطفة التى عبرت عنها والرغبة التى ألحت بها كانت كفيلة بمادة مسرحية لا حدود لأولها أو آخرها، لكنها تبدو على المسرح منقطعة الصلة بالمسرحية الأصلية.. فنحن لم نعرف عن ماضيها شيئا ولا عن حاضرها.. إنما هى تأتى إلى خشبة المسرح وتخرج لشغل الوقت أو لتحريك الأحداث، بينما هى شخصية «هلامية» لا تمانع فى عمل أى شىء من أجل أى شىء حتى وإن لم يكن فى هذا الشىء مصلحة مباشرة أو غير مباشرة لها تشفع فى وصفها بالانتهازية مثلا.

وربما يقودنا هذا إلى القول بأن بناء الأحداث تفاوت من جزء إلى جزء فلم يظهر بنفس القوة فى كل أجزاء المسرحية، وعلى سبيل المثال فنحن كمشاهدين لم نعرف حقيقة دور رياض الخولى (مارسيليو) إلا متأخرا جدا.. ربما كان فى الإمكان زيادة جملة أو جملتين إلى دوره فى الفصل الأول لكى نرسم له صورة - لا أقول كاملة - ولكن بداية صورة على الأقل أو بداية خيط لتكوين الصورة، ويبدو أن هذا التجاوز قد حدث نتيجة ما نعرفه أو ما نتوقعه فى بعض الظروف من حذف بعض الفقرات من المسرحية لاختصار الوقت الكلى لعرضها فحسب.

ساد المسرحية قدر كبير من الإفراط فى الانفعالات، وبخاصة فى بدايتها بحيث أصبح المشاهد المعاصر يظن المسرح المصرى ملازما للانفعال الزائد على نحو ما كان الكتاب ينتقدون ارتباط المسرح بالتهويل عند يوسف وهبى.

كذلك كان الدور الذى قامت به الفنانة نورا عبد العزيز (كمساعدة للسباك) ثانويا إلى حد بعيد، بل إن دور السباك نفسه (بليه كازان) كان ثانويا، ويبدو أن وجود السباك ومساعدته لم يكن إلا من قبيل إضافة عنصر من عناصر التوابل المسرحية التى بدأت تطغى على الأعمال الفنية المصرية المعاصرة فى السينما والمسرح على حد سواء، ومع أن مثل هذه التوابل قد تكفل قدرا لا بأس به من فتح شهية المشاهد فإنها فى واقع الأمر تصيب العمل المسرحى بنوع من الترهل أو التزيد فى بعض أجزائه، وهكذا يجد المشاهد نفسه يفكر فى مدى جدوى هذا المشهد الانفتاحى!!

وليس أدل على هذا الذى أزعمه من أننا نسينا بليه كازان ودوره طوال العرض تقريبا.. وصحيح أنه قد ظهر فى آخر المسرحية فتذكرنا ـ عند ذاك ـ أنه كان يلعب دوراً فى أولها.. ولكنه فى الحقيقة قد ظهر فى النهاية بدون مساعدته نورا عبد العزيز.. مما يوحى بأن دورها لم يكن له لزوم مع أنه كان يشى بأن يحتل مساحة ذات قيمة فى أول المسرحية.. ومن الطريف أننى عندما أخذت أتأمل فى هذه الجزئية وجدت لها سندا من الواقع، فإن ثمانية من الممثلين التسعة هم الذين وقفوا معا لتحية الجمهور فى نهايتها.. وكانت نورا عبد العزيز بالطبع هى الغائبة.. ربما لأنها انصرفت مبكرا من المسرح كله، وربما بدا هذا منطقياً فلا جدوى من البقاء ثلاث سلاعات بلا دور لمجرد تحية الجمهور فى نهاية المسرحية!! وربما لأنها فى هذه الليلة بالذات انصرفت مبكرا على حين أنها تبقى فى العادة حتى النهاية.. والله أعلم.

حفلت المسرحية بالعبارات «غير الأدبية» المكشوفة، ربما لا أكون منصفا فى حكمى نظرا لحساسيتى الشخصية تجاه مثل هذه العبارات، ولكنى لا أستطيع استساغة وجود عبارة جارحة كتلك التى تكررت ثلاث مرات فى نفس الدقيقة فى الفصل الأول ما بين سعيد عبدالغنى وزوجته (ماجدة الخطيب) قبل سفرها

الذى سوف تغيب فيه لمدة أسبوعين.

وعلى نحو ما كان فى المسرحية من ألفاظ غير مرغوبة، كانت هناك أيضا حركات غير مستحبة، فلم يكن هناك أى مبرر على الإطلاق لهذه (الشلاليت) التى قامت ماجدة الخطيب بأدائها. . ولا لهذه الجمل المكررة التى لم تفتأ مشيرة إسماعيل تكررها. . ولولا خفة دم هاتين الفنانتين وهما تؤديان ما طلب منهما! لكانت هذه الحركات مجرد حركات سمجة صعبة التقبل، فضلاً عن صعوبة البحث لها عن مكان حقيقى فى البناء المسرحى.

لعل هذا يقودنى إلى الإشارة أو تكرار الإشارة إلى أن هذا العرض قد اكتسب بعض نجاحه من الفنانين الذين أدوه، وربما كان الأداء الرشيق لمشيرة إسماعيل «الخواجاية التى تنطق العربى مكسرا» من أبرز عوامل الضحك والابتهاج عند المشاهدين. . ولكنى لا أزال أعتقد أن فى مشيرة إسماعيل طاقات أكبر من تلك الطاقات التى يتطلبها أداء دور «تقليدى» يؤديه أى تلميذ هاو للمسرح فى المرحلة الإعدادية أو الثانوية.

مع كل حفاوتى بهذا النص وبهذا العرض فإنى لا أستطيع أن أنكر ما أحسسته أكثر من مرة من أننا نفاجأ فى المسرحية بكثير من الأحداث التى لم تحظ بالتبرير المقنع. فهذه الفتاة الجميلة تقع فى عشق سعيد عبدالغنى بدون أدنى مقدمات. . ثم إن هذه الفتاة [الأوروبية] تطلب الزواج منه فى خلال ٢٤ ساعة. . وهى مواقف لا تحدث إلا فى مسرحية «مصرية التأليف والتصور» تتجاهل حقيقة أن الارتباط عند الأوروبيات لا يستلزم الزواج وأن الزواج فى العادة لا يأتى مبكرا على هذا النحو، وربما أن المؤلف قد أراد التعبير المهذب عن معنى «الارتباط العاطفى» بالزواج على نحو ما نعبر عن الجنس بلفظ الحب. . ومع هذا يظل الأمر بحاجة إلى قدر من إضفاء المعقولية أو التبرير أو التسويغ أو إجادة التسبيب.

لعلى أعود الآن إلى معنى سبق أن تعرضت له فى عجالة لأفصل القول فيه بعض الشيء. . فقد حرص المؤلف على أن تبدو أفكار المسرحية بسيطة معبرة بعيدا عن الأيديولوجيات والخطب المباشرة، كذلك كانت النزعات (الفلسفية) التى وظفتها المسرحية فى الحوار أبسط من كلام الناس العادى، وأظن أن هذا مما يستحق الثناء، ولكن ما أزعجنى فى هذا الصدد أنى وجدت فى المسرحية كثيراً جداً من اللغة الخاصة [زمنيا ومكانيا] التى تخص مجتمع القاهرة فى ١٩٨٦ دون أن تتعدى هذا المجتمع فى هذه الخصوصية. . وهى ظاهرة لغوية تسود مسرحياتنا الحاضرة كلها بحيث تحتاج المسرحية إلى ما يشبه الهوامش أو التعليقات التى قد تستغرق ضعف حجم المسرحية حتى تكون مكتملة الفهم إذا ما قدر لها أن تترجم إلى لغة أخرى أو حتى مجتمع عربى آخر وعلى سبيل المثال:

- ففى المسرحية كثير من الاقتباس «اللطيف» من أحداث مسلسل لمحمد صبحى انتهى من عرضه تلِيفزيون القاهرة.
- وفيها حديث عن معقبات ظهور «الحمى القلاعية» التى ظهرت مؤخرا فى مصر وانتشر الحديث عنها فى وسائل الإعلام المصرية.
- وفيها حديث مركز عن طرائف وطبائع وتحويرات البيروقراطية المعاصرة.
- وفيها قبل كل ذلك ارتباطات مقصودة بتفصيلات قضية ماجدة الخطيب على نحو ما ذكرنا.

على أن لهذا كله ولغيره مبرراته التى نفهمها ونقدرها ولا نملك إنكارها، ولكن فى المسرحية جانباً آخر لا يزال يجرح مشاعرى، فلربما كان من المؤذى للمستمع أن يستمع إلى كلمة (معفن) وهى تتكرر أكثر من عشرمرات على خشبة المسرح، وربما كان من الغريب أن تحشو السيدة مشيرة إسماعيل

الخواجاية فى كلامها الافرنجى كل هذه الأمثلة البلدى.

وربما كان من اللطيف ورود تلك الجملة الاصطلاحية الوحيدة التى استعارها المؤلف من علم النفس حين فسر نوم سعيدعبد الغنى فى الحمام بإصابته بالوسواس من أنه وسخ!! وربما كان من جميل التأمل تلك العبارات التى صورت حال مصر اليوم مع أبنائها بحال الأم التى رزقت بابنها ـ غلطا ـ فهى تحبه لأنها أمه ولكنها مكسوفة منه ومن وجوده إلى جوارها!!

وربما كان من بديع الإسقاطات ذلك الخطأ اللغوى الذى وقعت فيه الخواجاية مشيرة إسماعيل وهى تتحدث عن «الزوجة» فتقول «الجوزة». . وتنتهز السيدة ماجدة الخطيب الفرصة للحديث عن «الكركرة». . وخارج نطاق هذه المواقف الخمسة، فإنه ربما بدا المؤلف وكأنه من أحسن الناس حظوظا بين كل الذين يكتبون من غير إجهاد لذهنهم ولأقلامهم!! مع أن الأمر ليس كذلك بالطبع.

هل نختم عرضنا بأن نتحدث عن هذا الختام الخطابى الذى أداه سعيد عبدالغنى باقتدار خفف من (دسامة) عباراته وبلور المسألة كلها فى أن النيل لا يترك مصر، ومن ثم فإنه لا ينبغى لنا أن نتركها. . وهو مونولوج أشهد أنه كان من الروعة بحيث أثر فعلا فى المشاهدين، وكان من الأدب على قدر أكثر بكثير من ذلك الذى كان فى المونولوج الذى أدته السيدة ماجدة الخطيب وهى تدعو ربها فى حلم من أحلام اليقظة فلا تجيد الدعاء من ناحية، ولا تحفظ للدعاء آدابه من ناحية أخرى.

# ثلاث مسرحيات لمحمد سلماوى

## المسرحية الأولى :

## ثلاثة قتلة على المسرح . . والقاتل خارج السجن!

فى أقل من ثلاث دقائق، كان هناك تسعة من الممثلين قد ظهروا على خشبة مسرح السلام الذى يقدم مسرحية «القاتل خارج السجن»، وبدأ السجين الجديد يكثر من حركة مضطربة متعددة الاتجاهات لا أول لها ولا آخر، ولا ضابط لها ولا رابط، وهو الذى جىء به إلى هذا السجن على سبيل إيداع «الأبرياء» فى السجون على ذمة القضايا السياسية، هكذا يتأكد للمتفرج مرة ثانية (وكانت المرة الأولى عندما يحاول أن يستوحى بعض الأفكار عن المسرحية من اسمها)، أن المسرحية لن تخرج عن إطار السياسة.

وبعد هذه الدقائق ونحن لا نزال فى بداية المسرحية فإن المتفرج أمامه متهم يحاول أن يتذكر مضمون دفاع المحامى الذى أنقذ رقبته من المشنقة (بدعوى أن القتيلة كانت سيئة السمعة)، وهو غير معجب بهذا الدفاع، رغم أن حياته نفسها لم تنقذ إلا بفضل هذه الحيلة. ومع أن هذا كله يدور فى إطار سوقى الطابع إذا جاز هذا التعبير، فإن روح الفلسفة والتفلسف متفشية فيه أو هى موشية له

بطريقة ظاهرة ونحن نستمع إلى حوارات من حوارات السجون تدور بين هذا السجين الذى نجا، وبين زميل له يلبس هذا الزى (الأحمر) الذى هو كما نعرف رداء للمحكوم عليهم بالإعدام، ويفهم الحاضرون من سياق الحوار أن هذا الرجل الذى سوف يساق إلى المشنقة بعد عرض أوراقه على المفتى ليس فى حقيقة الأمر إلا قاتلاً لصاحب المصنع المستغل، وسوف نرى المؤلف وهو يترك هذا السجين لحال سبيله دون أن يعنى بسؤال المتفرجين عنه أو تطلعهم إلى مصيره، ويبقى الحال على هذا المنوال حتى نهاية المسرحية، حين يعود هذا القاتل ليظهر على المسرح بخطب رنانة تحرض بكل وضوح على الاغتيال، اغتيال الظالمين المحليين، وإن كانت العبارات التى تمثلتها مواعظ المؤلف فيما يقدمه من نص مسرحى قد أخذت من مواعظ السياسة وأيديولوجياتها كل ما أمكنها أن تأخذ مما يتعلق بالروح والنص والمنطق.

وليس هذا هو كل ما فى المسرحية من حديث عن تبرير بعض القتل أو كل القتل، ذلك أننا نشاهد فيما بين المسجونين حواراً يعلى ببساطة وفى صراحة من قيمة القتل المتعمد، ونرى المؤلف وهو يعبر عن فكرته هذه على لسان أحد السجناء حيث يقول: «اللى يقتل غصب عنه لا يكون قاتلا». وعندئذ يبدأ المشاهد حسن النية ينتبه فى ذاته إلى أهمية الانتباه المسبق إلى حقيقة النوايا، وقيمة الترصد وعلو سهم التعمد.

يدور الفصل الأول من المسرحية حول تجربة شاب يدخل السجن لأول مرة.. ولكن المؤلف يملأ هذا الفصل بمأساة أخرى هى مأساة تلاميذ الثوار، والثوار أنفسهم الذين بلغوا من العمر أرذله فأصبحوا زعماء فى المهادنة، وهكذا يمضى حوار جيد الصياغة بين الكاتب المفكر صاحب المؤلفات وبين مَنْ أصبح زميلاً له فى السجن بينما هو يعتبر نفسه تلميذا لهذا الرجل، وقد استظهر فيما مضى كل ما كتبه على مدى سبع سنوات، ثم إذا هو يفاجأ بأستاذه (النظرى)

وقد أصبح زميلاً له فى السجن حتى وإن اختلفت الأسباب التى جاءت بكل منهما إلى هذا الحكم بالحرمان من الحرية، وتتصاعد حدة المناقشات بين الرجلين وبخاصة حين يتحول الأستاذ إلى شاهد ملك . . فيصاب التلميذ بهزة عنيفة . . يحرق معها كتاباً ظل فى يده طوال المسرحية . . وأبى المخرج حين اشتراه من على سور الأزبكية إلا أن يكون هذا الكتاب مكتوباً باللغة الإنجليزية، ولو أنه اشتراه من كتب المركز الثقافى السوفيتى لكان أوقع وبخاصة أنها متاحة بأسعار زهيدة لطبعات حديثة وبعضها يتمتع بغلاف مقوى على هيئة كتب المراجع، وكأن الحرق لا يجوز إلا على هذه الكتب الإنجليزية، أو كأنما هو إيحاء غير مقصود من المؤلف بأن الأفكار التى اجتمع عليها الأستاذ وتلميذه لم تكن فى حقيقة الأمر إلا أفكاراً أجنبية.

وعلى مدى الفصل الأول يعترى المشاهد شعور بالحيرة للدور الذى طلب من الموسيقى أن تلعبه فى الإخراج المسرحى لهذه المسرحية: هل هى خلفية من الخلفيات؟ أم أنها عنصر تنبيه؟ أم أنها مؤثر فحسب؟ ولا يستطيع المشاهد إلا أن يعترف أن الإخراج قد نجح فى استخدامها على هذه الوجوه الثلاثة . . وقد كانت فى النص دون شك تلك المساحات التى تتيح استخدام الموسيقى كمؤثر حينا، وكمنبه للجمهور إلى مرحلة جديدة من الحوار حينا آخر، وكأنها ذلك البديل عن الفاصل بين مشهدين على نحو ما كانت كل المسلسلات الإذاعية تفعل فيما قبل العبقرى محمل علوان الذى ابتدع الانتقال بدون موسيقى فاصلة، ولكننا هنا نجد المخرج وقد رأى أن مسرحيته التى تعرض على النظارة (على نحو ما يقول التعبير القديم) بحاجة إلى أن تتغذى وتتوشى بهذه الفواصل الموسيقية الكفيلة بتنبيه النظارة إلى أن مشهداً قد انتهى، وإلى أن مشهداً آخر قد أتى، ومع ذلك فإن المخرج يستخدم الموسيقى كخلفية للأحداث فى أغلب الأحيان . . ويبدو لى أنه لو لم تكن هناك بالفعل مساحات مخصصة للموسيقى فى النص ذاته لما تمكن المخرج من أن يفرض هذه الموسيقى

الظاهرة . . لكن المؤسف أن مهندس الصوت المسئول عن تنفيذ هذه التطريزات لم يكن على نفس مستوى المخرج .

يخرج المشاهد من الفصل الأول بشعور الأسى أو الأسف لهذا المؤلف الذى لم يستطع أن يلاحق التقلبات السياسية بكتبه، فالتغير فى فلسفة النظام أسرع من قلمه، بل ربما كان أسرع من المطابع . . ولو خرج كتابه الأخير قبل التغير الأخير بشهرين لكان قد أصبح وزيراً . . ومع هذا الاعتراف بقصور الفكر عن ملاحقة الحياة فإننا نرى معيداً فى الجامعة مؤمناً إيماناً كاملاً بهذا الأستاذ وفكره . . وهى بلاشك أعجوبة من أعاجيب البناء المسرحى أن يكون هناك رجل متقلب الفكر عاجز عن مجاراة السياسة . . ومع هذا فإن له تلميذاً على مستوى عال يؤمن بكل ما كتبه . . أى يؤمن بالمتناقضات!

وبعد ربع ساعة من المسرحية يبدأ المشاهد فى التثبت من ظنونه من أن هذه المسرحية صيغت وفى نية مؤلفها التعريض بالرئيس الراحل السادات . . وقد لا يكون لوجود البايب مع (أسامة عباس) هدف إلا تذكير المشاهد على نحو خفى بالرجل الذى ذهب على حد تصوير المسرحية زاعماً أنه يهدم المعتقلات فلا يهدم إلا طوبة واحدة، ويبنى ثلاثة معتقلات جديدة إلى جوار المعتقل القديم الذى لم يهدم منه إلا طوبة واحدة!! وهذا الموقف هو أحد موقفين اثنين بنت عليهما المسرحية سخريتها من زعيم راحل شاءت له ظروفه أن يخلق من أدائه السياسى مادة ممتازة تعتمد عليها كثير من المسرحيات فى صبغ نفسها بصبغة محببة إلى الجمهور .

أما الموقف الثانى فهو أذكى وأقوى حين ينطلق الممثل الكوميدى نبيل بدر فى وصف قوة الديمقراطية . . فيقول على طريقة السادات : إنها شرسة . . مفترسة . . إلخ . ثم يستطرد أحد الممثلين من بعيد فيذكر الناس أن قوة هذه الديمقراطية ليست لمصلحتها، وإنما لمصلحة الحكام . . وهنا يتضح لنا كيف أن

الأستاذ سلماوى لم يجهد نفسه فى صياغة حوار مسرحى (هو قادر عليه) يمنع الناس من الخلط بين قوة الديمقراطية، وبين أشياء أخرى.

لا يلبث المشاهد أن يستمع إلى حوار مسرحى ممتاز يخرج منه بانطباع قوى فى مضمونه القائل بأن مشكلة عصرنا هذا أن البطولات الفردية قد تحولت إلى حماقات فردية.. ولو لم يكن لمحمد سلماوى فى هذه المسرحية غير هذه الفكرة لكفاه.

ولكن مستوى الحوار يعود ليهبط إلى مستوى ما هو موجود فى الشارع السياسى من تبريرات، ويعود المشاهد ليستمع إلى حكم أخرى من طراز أن السجن من مستلزمات الحياة السياسية.. لا بل من مستلزمات الحكام!.. إلخ هذه التعليقات التى قد تكفى واحدة منها ذات مرة، ولكن الإكثار منها بدون مبرر يتكفل ـ وهذا طبيعى ـ بضياع نكهتها.

ثم نأتى إلى موضع من أكثر مواضع الإبداع المسرحى عند سلماوى حين نجده وقد استغل ثلاثة مدلولات مختلفة لكل لفظ من الألفاظ التى تأتى عرضا فى حوار يدور بين التلميذ والأستاذ (أسامة عباس) حول بعض القضايا السياسية، فبينما هما فى حديثهما يرتفع صوت حوارين آخرين: الحوار الثانى بين المسجونين اللذين ظهرا فى أول المسرحية وهما الآن يلعبان لعبة شعبية بسيطة فيتنازعان (الدور) فى اللعب.. والحوار الثالث بين مسجونين آخرين: كبيرهما هو كبير المسجونين وهو تاجر مخدرات محترف، وصغيرهما سجين مسكين آثر البقاء فى السجن على الخروج إلى الحرية إلى حيث لا يعرف أحداً ولا يعرفه أحد.. وهو يتناول هذه الجزئية بقدر من التفصيل نعرف منه أن والدته قد ماتت من حزنها على ما حدث له بعد سجنه بأسبوع.. وهذا الممثل الذى لعب هذا الدور هو أقدر الممثلين فى هذه المسرحية جميعا مع احترامنا لهم جميعا.. والدور فى حديث هذين السجينين دور غنائى من مثل أدوار منيرة المهدية..

على حين أن الدور عند الأستاذ (أسامة عباس) وتلميذه دور سياسى . . وعند المسجونين الأولين ليس إلا دور اللعب . . وهكذا يلعب سلماوى ببراعة (حتى وإن بدت براعة بسيطة) على استخدام ذكى لما توحى به المدلولات المختلفة فيضحك معه المشاهدون .

وتمضى المسرحية ويمضى معها التعريض بالوزراء وبالمحامين وبطائفة أخرى ليست لها مهنة محددة لكنها طائفة أولئك الذين يعانون من السجن فى داخلهم . . تأتى هذه الحكمة بعد أن نستمع إلى هذا (الممثل) الفتى القدير الذى آثر البقاء فى السجن على الخروج إلى الحرية : أخرج أروح فين . . أخرج أروح لمين . . ربنا ما يخرجنيش من هنا أبداً ! !

ثم إذا بنا نسمع سلماوى وهو يقول لنا على لسان أحد أبطال مسرحيته : «إن اللى جوه السجن مرتاح ، ولكن اللى السجن جواه مش مرتاح أبدا» . . حكمة رائعة ولكنها كانت تحتاج إلى شىء من الإيضاح والتجريد ثم التجسيد بإظهار من يمثل المعنى المقابل من خلال الحركة المضطربة على المسرح وبخاصة أن الوقت كان متوافراً لهذا .

ولكن سلماوى فيما يبدو كتب مسرحيته وعينه على نقد الأكاديميين ، وكأنه كان ينتظر أن يتضمن النقد المنشور لمسرحيته قولهم إن سلماوى قد أجاد استخدام اللعب المسرحية على نحو جيد . ويبدو هذا واضحا فى كثير من عناصر بناء المسرحية التى نجحت فى البناء المعمارى دون أن تعنى عناية موازية بما قد نسميه روح المسرحية ، نقصد بهذا عنصر الحياة الذى لا يرى بذاته لكنه يرى بوجود المسرحية نفسها .

كذلك يتغلب على قلم سلماوى وهو يكتب مسرحيته التى نطالعها حب اللعب بترتيب ذات الألفاظ فى الجملة الواحدة فنسمع من هذا الطراز كثيراً من

الحكم . . فهذا هو المتهم البرىء - على سبيل المثال - يقول للهيئة القضائية التى جاءت لتحقق معه : «كنت معتقدا أن انتو اللى هاتقولوا لى التهمة مش أنا اللى هاقولها» . . وهكذا . . ولاشك أن سلماوى بارع فى مثل هذه البلورات الذكية ، ولكن الخطورة تكمن فى اكتفائه بهذه الحيلة فى كل ما يبلور به الموقف بينما المسرح بطبعه قادر على أن يتكفل له بكل هذا .

فى الفصل الثانى (أو الجزء الثانى قبل الاستراحة) يدور تحقيق طويل ومكرر يبدو لى أن المؤلف لم يكن هو الذى أطاله على هذا النحو «الممل» ، وظنى أن الفنان الكبير نبيل بدر هو الذى أطاله من عندياته فى محاولة حسنة النية للإضافة إلى النص ، ولإضحاك الجمهور أكثر وأكثر . . أو للتغلب على عدم حفظه لدوره ربما . . على أن من اللطيف فى إخراج هذا الفصل : صدى صوت الآلة الكاتبة وهى تكتب بدمدمة رائعة المغزى ما يمليه نبيل بدر رئيس المحققين .

ولا يشفع لهذا الحوار الطويل أو بوصف أدق : المونولوج الطويل الذى فرضه نبيل بدر على المشاهد فرضا إلا مشاركته فى إعطاء المشاهدين الإحساس بالصدق الفنى حين يجدون المتهم البرىء يصرخ : «إن السجن أرحم من هذا التحقيق» .

ولم لا ؟ فسلماوى متحامل على المحققين ، وهو مصر على أن يجعلهم ثلاثة . . ولا نعرف متى يشترك ثلاثة من المحققين فى التحقيق معا مع متهم واحد (نحن نعرف أن المحقق سواء فى النيابة أو فى الشئون القانونية يوجه التحقيق بينما كاتب التحقيق يسجل أقوال من يحقق معه ، ومع أن كاتب التحقيق لا وجود له هنا إلا أن المسرحية تصمم علي أن تجعل المحققين ثلاثة ! !) ، كأنما التعذيب يقتضى قيام ثلاثة به ! ! ومع هذا فقد تعمدت المسرحية أن تفتقد التعبير عن انسجام مظهر الدور الذى يلعبه هؤلاء مع المظهر المعبر عن مكانة سلطة التحقيق أو مهابة المحققين ، وهكذا فإن هذا الانسجام أو التعبير المتوافق قد أصبح غير متوافر على الإطلاق ، وقد كان فى وسع المخرج أن يطور من

الصورة بما لا يخرج عن حقائق الأشياء بحيث يجعل الرجلين الآخرين من رجال البوليس أو حتى من رجال البوليس السرى . . ولكن سلماوى مصرّ على أن يقدم لنا من خلالهم نماذج حية لانشغال أرباب الوظائف العامة بما هو خارج هذه الوظائف . . فالرئيس مشغول بموعد «المساج»، وعضو اليمين مشغول ومتلهف على موعد صفقة فى بورسعيد (التى لا ينتظر فيها أحد أحدا)، وعضو اليسار مشغول هو الآخر ومتلهف على جلسة فى البنك الذى هو مستشاره القانونى والذى لا تصبح لفتواه القانونية نفس القيمة إذا ما تأخرت عن موعدها!!

هنا يضعف البناء المسرحى عند سلماوى إلى أبعد حد، وتصيبه عودته لعصر الانفتاح وما بعده بكل الأغشية التى تفسد عليه كل ما اجتهد من أجل النجاح فيه . . فلا نستطيع عندئذ أن نعرف أو نتصور كيف يكون هؤلاء محققين . . ولا كيف يكون المحققون على هذا النحو من الانشغال المفرط والأهمية الاقتصادية، كما أننا لا نستطيع تصورهم على هذا النحو من الهزل السخيف الذى يقومون به مؤدين أدوارا غريبة على المسرح المظلوم الذى كانت صورته فى ناظرى وكأنه يئن ساعتها من كوميديا مفتعلة!

ثم يعود المشاهدون بعد الاستراحة ليجدوا أمامهم فصلا أسرع إيقاعا، وأكثر احتفالا بالمشاهد الإنسانية المؤثرة (وإن كان أداؤها التمثيلى قد جاء أقل مدعاة للتأثر) . . وفى هذا الفصل الذى كان يمكن للمسرحية أن تتم من غيره نجد السجان وهو خائف مرتعش من المعتقلين السياسيين (بتوع الجامعة) لأنهم أخطر عليه من تجار المخدرات، ونجد المتهم البرىء وقد بدأ يحس بالسجن حين جاءوا له بفتاة تحبه لا نراها وهو يراها فيحس لأول مرة أنه مسجون لأنه بعيد عنها . . ثم نجد السجين القاتل المتعمد المنتظر الإعدام وقد أزف موعد تنفيذ الحكم فيه وإذا هو يساق إلى المقصلة فى مشهد لا يكون التمثيل فيه مؤثرا، ولكن النهاية

تكون هى المؤثرة!! والأستاذ يصبح شاهد ملك فيهز القيم فى تلميذه على نحو مسرحى مروع.

وعندئذ ينتاب المشاهد الأسى الشديد من هذا الهزل «المتعمد» الذى ينتاب الأداء المسرحى فى الحديث عن الإعدام مع إن الإعدام لا يحكم به ولا ينفذ إلا من خلال إجماع سلطات قضائية متكررة.. كما تصيب المشاهد الدهشة الشديدة من موقف التعاطف الذى يبديه السجين الجديد الذى يتكلم فجأة فإذا به يجمع بين روح الثائر وعقل الفيلسوف ولسان الخطيب وأداء الزعيم معبرا عن أن هذا الذى يذهب اليوم للمقصلة ليس إلا رجلا يدفع الثمن، ثمن بطولته فى تحقيق ما أراده أو ما تمناه كل زملائه من العمال من قتل الطاغية صاحب المصنع، وأنه بدفع هذا الثمن وهو روحه يكمل بطولته التى لا تكتمل إلا بدفع الثمن(!!) وهكذا يلجأ سلماوى بلا مبرر إلى استغلال غير موفق لفكرة الخلاص والفداء فى موضع لا يحتمل هذا التوظيف.. ولكن البنيان الدرامى يتطلب التحول عن هذا الموقف فى مرحلة التحول التى أصابت هذا الشاب الذى كان كل أمله أن يثبت أنه برىء فإذا به الآن بعد أن قضى شهرين من السجن وقد أصبح فى نظر سلماوى بمثابة زعيم كبير، وربما كان هذا البنيان الدرامى يحتاج إلى إعادة نظر من المؤلف لكى يمرر ما أراد تمريره ببراعة أكثر من هذه البراعة البدائية، والحقيقة أننا كمشاهدين كنا فى حاجة إلى أن نستمع إلى قلم المؤلف عند هذه النقلة، كنا نريد أن نسمع تعبيراته أو حتى مجرد تعبير واحد، حتى لو جاء هذا التعبير فى صورة مونولوج يسمعه مشاهدو المسرحية ليعرفوا أن الزمن وحده لا يخلق الأبطال، ولا الثوار، ولا أولئك الذين يبررون الانتقام من الظلم بقتل الأنفس.

بدون هذا التعاطف مع القتل الجنائى الذى فرضه سلماوى على مسرحيته، كان فى إمكان هذه المسرحية أن تكون أعظم من نفسها، ولكنها لا تزال رغم

عرضها تستطيع بشيء من الإنصاف أن تتحول إلى عمل أكثر إنسانية ومثالية دون أن نقلل هذه المثالية ولا هذه الإنسانية ولا هذا الإنصاف من قدر الفن والفكر فيها وهما قدران كبيران.

على أننا بعد هذا كله نستطيع أن نعيد تلخيص ما قدمته المسرحية معترفين بأن سلماوى قد نجح فى تقديم ثلاثة نماذج متباينة للقتلة الذين جمعهم فى «سجن» المسرحية وهؤلاء هم: القاتل الحقيقى المعترف بجريمته (وهو الذى تعاطف معه سلماوى دون أن يبرر لنا هذا التعاطف وما وراءه)، والقاتل الذى ارتكب جريمته على سبيل الخطأ والذى قادته إلى القتل ظروف اجتماعية فى مقابل ظروف اقتصادية قادت الأول (حتى وإن كانت ظروف الأول أشبه ما تكون بظروف اقتصادية ـ اجتماعية). . ثم القاتل الذى قادته الظروف السياسية. . ومع كل هذا التنويع لقتلة أدينوا بالفعل على يد القضاء فإن الأستاذ سلماوى يأبى أن يجعل من أى من هؤلاء قاتلا حقيقيا، ويجعل القاتل خارج السجن. . هنالك حيث لا حساب عليه.

هل أراد سلماوى بهذه المسرحية أن يصرخ فى وجه المجتمع الذى يضم القاتل بين أفراده أو بين طوائفه؟ ربما كان هذا بمثابة السؤال الذى لم يفلح العرض المسرحى بالقدر الكافى فى طرحه على الناس. . ربما لأن الحضور فى المسرحية كان أكبر من الإيحاء، ولأن التصريح كان أكثر من التلميح، ولأنالوضوح كان أوضح من الغموض وذلك على الرغم من الغموض الناشئ عن عدم تحديد ملامح معظم شخصيات المسرحية، فليكن نجاح سلماوى فى صياغة الحوار واستخدام الحيل المسرحية فيه، معوضاً لنا عن انشغاله عن بناء الشخصيات البناء المتين.

بقيت نقطة لا أظن أن أحداً من المشاهدين لم يحس بها ولم يتحدث بها إلى مَنْ بجواره فى مشاهدة المسرحية. . لقد كان فى هذه المسرحية نجمان يعرفهما

كل الناس هما نبيل بدر وأسامة عباس، بينما كان باقى النجوم من الذين لا يعرفهم كل الناس، وعلى حين كان أسامة عباس متألقاًومجيداً كالعهد به، وعلى حين كان وجوده وأداؤه إضافة حقيقية للنص المسرحى وللإخراج المسرحى، وعلى حين كان المشاهدون سعداء به وممتنين، فإن وجود نبيل بدر لم يضف إلى المسرحية الإضافة التى كان ينبغى أن يضيفها وجوده، ثم حضوره، وهكذا يتضح لنا إلى أى حد تظلم إدارات المسارح أو منتجوها المسرحيات التى يتعب فيها كل الناس بإدخال النجوم فيها لمجرد أنهم نجوم. . وترتفع أسماؤهم فى الإعلانات على حساب جيل يبدو أننا لن نعترف به أبداً مع أننا من هذا الجيل. . تماماً كما يحدث فى كثير من جوانب حياتنا كل يوم. . ولا بأس من هذا السلوك مادمنا نصر إصرارا غريبا بأفعالنا وتصرفاتنا على أن هذا الطريق الخاطىء هو الطريق الوحيد إلى استمرار ما نحن فيه مما لا يعجبنا ولا يرضينا ولا يرقى بنا أبدا، ولا أظن أمة من الأمم ارتضت الخطأ وكررته على نحو ما نرتضيه ونكرره اليوم فى حياتنا الفنية والمهنية.

أما كثرة الحضور فى هذه المسرحية فظاهرة واضحة، وقد يحتار المرء هل يهنىء عليها المؤلف أم المخرج أم الممثلين، ولكن الأولى أن يهنىء الحضور أنفسهم.

## المسرحية الثانية :

# اثنان تحت الأرض

أريد أن أبدأ حديثى عن هذه المسرحية بالتفريق بين طائفتين من مشاهدى المسرح، فالأولون وهم كثيرون يتوقعون أن يجدوا السعادة بذهابهم إليه وهم يتصورون المسرح وسيلة تنقلهم من الواقع الذى يعيشونه إلى آفاق بعيدة عن هذا الواقع. . فى المقابل فإن آخرين يسعدون حين يجدون هذا المسرح يعيش معهم كل لحظة فى حياتهم. . وكأنما ألفت المسرحية التى يرونها منذ ساعتين فقط وعلى بعد مترين فقط من منازلهم، وكأنما نقلت إلى خشبة المسرح حوارهم الذى يدور بينهم وهم على موائد الطعام، أو وهم جالسون أمام التليفزيون.

يبدو لى أن هذه المقدمة ضرورية للحديث عن الطائفة التى يبدو أن سلماوى قد كتب لها المسرحية التى تقدم الآن فى القاهرة على المسرح القومى وهى مسرحية «اثنين تحت الأرض» من إخراج الأستاذ فهمى الخولى.

كتبت هذه المسرحية فيما يبدو حين كانت أزمة بالوعات المجارى قد وصلت

إلى ذروتها، وباستثناء هذا الظرف من ظروفنا المعاصرة فإن أحداً لا يكتشف ظرفاً آخر من الظروف الوقتية أو الآنية أو المعاصرة لكل ما فى هذه المسرحية من نص وإخراج.

□

على هذا النحو يمكن القول بأن هذه المسرحية من طراز المسرحيات الواقعية حسب فهم المصريين المعاصرين للواقعية، وعلى هذا النحو يمكن أن نتوقع من هذه المسرحية كثيرا من هذا الطراز من الواقعية بعد أن قرأنا اسمها ورأينا اللوحات الدعائية لها، بل إننا ربما تزيدنا فظننا هذه المسرحية نموذجا للواقعية المصرية المعاصرة بكل ما فيها من مقومات، ولكن المسرحية تفاجئنا بعد كل ذلك التصور بأنها تقوم على (أو تستند إلى) افتراض أولى فيه شىء من الخيالية وذلك حين تنشق الأرض فجأة فى بداية العرض المسرحى لنجد تحتها اثنين: فتاة (فاطمة التابعى) وفتى (محمود مسعود) وقد جمعتهما الظروف حيث تزحلقت بهما (وبهما فقط) الأرض ليصبحا تحت الأرض فى هذه البالوعة، ونحن نفاجأ بهذا فنحسد محمود مسعود على حظه حين يتاح له الانفراد بهذه الممثلة الجميلة، فيما تحت الأرض، ولكننا نجد أنفسنا مضطرين إلى أن ننصرف عن مثل هذا النمط من التفكير لنسمع حوارا طويلا، وهو حوار من ذى الجمل الطويلة، أو فلنقل إن هذه الحوارات ما هى إلا مونولوجات طويلة فى الأساس، وكأنما عجزت الجمل القصيرة عن أن تؤدى دور الحوار، أو كأننا فى لجان حكومية يطيل كل متحدث فيها الحديث.. ولكننا مع هذه الحوارات لا نبتعد كثيرا عن الواقع الذى نحن فيه.. وهكذا فإن تجاوز الواقع لم يتمثل إلا فى الشكل فقط، أو فى مصادفة واحدة أخذت تقودنا إلى ما نحن فيه.. ولهذا السبب فقد كانت أخبار الصحف التى تنبه إلى بدء موسم عرض المسرحية تقول فى صراحة ومباشرة: ترى ماذا يحدث لو حدث أن حصل كذا ؟ هذا هو ما

ستعرضه المسرحية(!!) بينما المسرحية تفترض ما يحدث من دون أن يقع هؤلاء تحت الأرض بالفعل.

□

لست أريد أن أبتعد عن الحديث عما أنجزته هذه المسرحية أو عما حققته من إيجابيات، وأبدأ فأعترف بأن هذه المسرحية قد نجحت بالفعل فى أن تعيد صياغة تعبير المتلقين عن سخطهم أو عن معاناتهم من أمور كثيرة جدا فى حياتهم العامة «ربما خف سخط هؤلاء المثقفين أو المتلقين من بعضها فى أثناء الفترة التى مضت منذ تأليف المسرحية وحتى عرضها»، وأن تشكل من هذه الأفكار نقدا تشكيليا تصوغه لوحة مسرحية ممتازة.

على هذا النحو تجمع المسرحية فى بوتقة واحدة بين انتقاد الجمهور لأداء بعض مذيعات التليفزيون، ولأداء المجتمع فى الاحتفالات العامة التى تقام بمناسبة وبدون مناسبة، وبين نقد الجمهور أيضا للتغطية الإعلامية والدعائية (المكررة) لمثل هذه الاحتفالات!! كذلك تنتقد المسرحية رغيف العيش (بحديده وحشراته) مع أن هذه المشكلة قد انتهت والحمد لله.

وتنتقد المسرحية غباء بعض المسئولين الكبار وهم يستمعون إلى الإنجازات، وتنقد المسرحية البيروقراطية المصرية. كل هذا بالطبع بالإضافة إلى النقد الأكبر الموجه إلى السلطة متمثلة فى الشرطة التى يمثلها مدير الأمن الذى سرعان ما يعاقب مواطنين عبرا عن رأى بسيط أو هو مجرد تساؤل.. فإذا هما فى نظره أو فى تصويره إرهابيان ينتميان إلى شبكة كبيرة، معادية للوطن تمول من الخارج، ذات نشاط رحيب، وسوابق خطرة.. وفى خضم كل هذا ننصت ونستمع إلى إسقاطات كثيرة على نظام الرئيس السادات من أجل الهجوم عليه وهو الهدف الواضح الذى جعله الأستاذ سلماوى أحد خصائص مسرحياته واحدة بعد

أخرى مكررا نفس التكنيك فى الهجوم ثم لفت النظر إلى هذا التكنيك فى الهجوم، وذلك بتقليد (مختلف ومتخلف أيضاً) لطريقة أداء الرئيس الصوتى. . ومع أن لهذه المسرحية مخرجاً هو الأستاذ فهمى الخولى، ومع أن لمسرحيته السابقة مخرجاً آخر هو الأستاذ سعد أردش، إلا أن تكرار اللجوء إلى نفس الحيلة يجعلنا نكاد نعتقد أن هذا الطابع فى الإخراج قد أصبح من خصائص مسرحيات سلماوى حتى مع اختلاف المخرجين (سعد أردش وفهمى الخولى) ولا ننسى أن لسلماوى تجارب فى الإخراج.

□

لا علينا من محاولة حصر كل هذا الذى تنتقده هذه المسرحية، أو فلنقل لا علينا من مجموعة الانتقادات التى «اقتنتها» أو «انتقتها» هذه المسرحية من بين كل ما كان شائعاً فى مصر طيلة سنوات سابقة من شكوى من الحياة ومن السياسة، فكل هذا لا يتكفل ببناء مسرحية مهما صيغ وجمع وقدم وهذب ورتب، إنما المسرحية قبل هذا بحاجة إلى فكرة تربط بين هذا كله فى إطار أكبر من مجرد تجميع الشكاوى أو تجميع القفشات، ولهذا فإننا لانزال فى حاجة إلى أن نمضى قدماً لمناقشة ما تقدمه المسرحية، فماذا تقدم المسرحية من فكر؟ تبدو فكرة هذه المسرحية بعيدة عن فهم الذين تابعوها على المسرح، أو فلنكن أكثر دقة ولأعترف أننى ربما عجزت عن هذا الإدراك، فلعلى ألجأ إلى وسيلة أخرى من وسائل إدراك الفكرة وهى ما يجده الإنسان من أثر فى حالته النفسية أو المعنوية حين ينتهى من مشاهدة المسرحية فيخرج من العرض المسرحى عندئذ مفعما بالأمل؟ أو الألم الذى يحرك المشاعر! أو بهذا التأثر الشعورى (أو العقلى) الذى ينتج عن تلقى العمل الفنى أيا كان، وبخاصة إذا ما بذلت من أجله جهود ممثلين كبار ومخرجين كبار ومساعدين وإداريين.

هل من الإنصاف أن نسأل أنفسنا: بماذا يخرج الإنسان من هذه المسرحية؟

أهو مجرد اليأس من هذا الوضع القائم؟

هل نجح المؤلف أو نجحت المسرحية بعد عرضها حتى فى أن تبث هذا اليأس الخلاق أو الخصب؟ اليأس الذى يدفع إلى البحث عن طريق؟؟ أم أنها ـ ويبدو أن هذا قد حدث ـ كانت ترمى إلى ترسيخ قيمة اليأس العقيم الذى يقف بصاحبه عند اليأس واليأس وحده فحسب، وإذا كان الأمر كذلك فهذا فى رأيى هو المأخذ الأول على مسرحية لم تقدم نموذجا ولا حلا، ولا هى ألهبت مشاعر، ولا أيقظت تفكيرا . . إنما هى حريصة على أن تعيد تصوير الواقع فى لوحة قد تكون فى أفضل الظروف والتقديرات متميزة عن غيرها أو عن سوابقها من اللوحات . . ولكنها لوحة «توثيقية» لرؤية معينة فحسب . . مهما كان فيها من حركة وأداء.

وهذا فى رأيى هو جوهر المشكلة العويصة التى تواجه كاتبنا المسرحى الأستاذ سلماوى بدءا من هذه المسرحية، ذلك أنه إذا لم يستطع بحس «الفنان الشامل» الذى يتمتع به أن يجد ما يريد أن يقوله للمستقبل فى مسرحياته، فسوف يجد نفسه مضطراً إلى أن يعيد البحث عما قاله من قبل، وسيكرر فيما قاله، وسيكون التكرار أكبر سبب فى أن يجعل عمله الثالث أقل من عمله الثانى، والرابع أقل من الثالث . . وهكذا . . وسيكون الأمر فى هذا شبيها بالصورة الكربونية التى تتضاءل «تعبيريتها» و«دقتها» واحدة بعد الأخرى . . أما الصور المسرحية فإنها كما تعلمنا من الأستاذ سلماوى نفسه تتطلب كثيرا من البحث عن آفاق جديدة للحلول والبدائل التى تمثل ثورة على الواقع، فليس التسجيل الجميل للانتقادات المتكررة بثورة على الواقع مهما بلغ جمال هذا التسجيل . . هذا لو صح أن فى ذلك النوع من التسجيل مجالا كبيرا لإبراز جمال ما وبخاصة إذا ما كان غرضه فى الأساس إبراز مواطن الانتقاد والقبح!!

□

وأعود فأكرر هذا المعنى بطريقة أخرى، فنحن نعرف أن الفن اختيار . . ونحن فيما بيننا وبين أنفسنا نراقب اختيارات المؤلف المسرحى فنثنى على ذوقه فى الاختيار حتى لو كان هذا الاختيار قد تمادى إلى درجة اختزال كثير من الحقائق أو المواقف، فإذا قلنا عندئذ إن المؤلف قد اختزل وانتقدناه فى الاختزال فإننا فى ذات الوقت نعبر ـ بطريقة غير مباشرة ـ عن إعجاب بقدرته على الاختزال . . ولكن هذا المعنى ينقلب فى هذه المسرحية إلى الصورة المناقضة تماماً .

ولنتأمل على سبيل المثال هذا الحوار الجميل الذى صاغه الأستاذ سلماوى حول الورد الطبيعى والورد الصناعى وأيهما أفضل من الآخر:

ـ ما فيش حاجة أحسن من الحاجة الربانى .

ـ الحاجة الأصلية بتعيش . . . ربنا بيحفظها .

ـ . . . الورد يعيش فى الهواء النظيف . . مش فى الهواء الملوث .

ـ لا . . الحاجة الكويسة ها تعيش حتى لو فى باكبورت!!

هذا حوار مسرحى فى الظاهر مع التغاضى مؤقتاً عن آخر لفظ فى الحوار، ولكن بماذا يوحى لنا هذا الحوار فيما يتعلق بأفضلية الورد الصناعي على الورد الطبيعى أو أفضلية الورد الطبيعى على الورد الصناعى؟ أغلب الظن أن المؤلف كتب هذا الجزء من الحوار وهو مشتت الفكر بين فكرتين بعيدتين عن بعضهما تمام البعد، الفكرة الأولى تتعلق بالمفاضلة وبعناصرها . . وكما نعلم فإن فى وسع كل حوار أن ينتصر لأى من الأمرين المفاضل بينهما . . وهذه ليست قضية إنما القضية فى عنصر المفاضلة وصدق المفاضلة، ومصداقية الحكم فلا يعقل أن نقول إننا سنفاضل بين المرشحين لوظيفة على أساس السن الأصغر ثم نختار أكبرهم سنا . . وهكذا . . وهنا نجد المؤلف المسرحى وقد اختار مبدأ طول عمر

الورد، وبرر طول العمر بأن الله سبحانه وتعالى يحفظ ما خلقه، وإلى هنا ليس على المؤلف من سبيل، فقد أراد عقد مقارنة للتفضيل ووضع المعيار الذى يقيس به الأفضلية، وبناء عليه حدد ما هو الأفضل، وقد فعل هذا كله فى رشاقة وسرعة بدون هذا التزيد الذى لجأنا إليه فى الشرح.. لكن المشكلة أن الحوار لابد أن يتواصل، وهنا تأتى الفكرة الثانية البعيدة كل البعد عن الفكرة الأولى، فالسائل فى الحوار الأول يتحفظ على ما انتهى إليه الحوار، ويتبنى وجهة نظر قائلة بأن الطبيعة لابد وأن تكون «حزمة واحدة»، فالورد لكى يعيش لابد له من هواء نظيف وليس الهواء الملوث الذى نعيش فيه.. عند هذه اللحظة يمكن للحوار أن يبتدأ، ولكن سلماوى للأسف الشديد وبقصد وتعمد يجهض هذا الحوار إجهاضا قاتلا محرما ويستخدم فى الإجهاض وسيلة غير مناسبة بل وغير قانونية (من وجة نظر الطب الذى يبيح الإجهاض فى حالات محددة)، يفعل سلماوى هذا لا لشىء إلا لأنه كتب هذا الجزء وهو مشتت الفكر بين الفكرة الأولى التى ذكرها وبين الارتباط فى اللحظة ذاتها بفكرة أخرى يريد أن يقتنصها ويضعها فى الحوار.. وهى فكرة أن الحاجة الكويسة تعيش حتى لو فى دورة مياه.. ومن الطريف أن العلم نفسه ينبئنا أن هذه الفكرة فكرة وهمية تماما، فضلا عن أنها لا ترتبط بالورد على الإطلاق وربما ترتبط - كحالة نادرة وعلى أقصى تقدير - بمعدن نفيس كالذهب لا يؤثر فيه الصدأ الناشىء عن مياه دورة المياه، ولكن هذا لا يجوز على الورد أبدا.. لا على الورد الصناعى ولا على الورد الطبيعى.. وهكذا فإن سلماوى يبدو فى الحوار الثانى وكأنه عضو فى لجنة الموظفين العليا فى أسبرطة العظمى التى جعلت معيار الأفضلية بين المرشحين لوظيفة كاتب فى مصلحة التموين هو القدرة المتميزة على إحراز بطولات فى التزحلق على الجليد من دون أن يكون هناك محل لاختبار هذه القدرة، ومن دون أن تكون هذه الرياضة موجودة من الأصل فى البلد الذى سيتم فيه هذا التعيين، ومن دون أن تكون لهذه الرياضة علاقة بالوظيفة!!

وفى الحقيقة فإنى أطلت فى تناول هذا المثل من الحوار عن عمد لأن هذا بالضبط وبالتحديد هو جوهر ما يُنتقد فى هذا النص المسرحى، وهو محاولة المؤلف أو محاولة النص جمع انتقادات تنطلق من منطلقات مختلفة ومتضاربة، وكأنما الأمر لا يعدو أن يخرج عن إطار تكوين «جبهة وطنية معارضة» تناوئ نظام الحكم القائم حتى إذا ما عُهد إلى هذه الجبهة بتكوين حكومة على سبيل المثال عجزت عن أية صيغة لهذا التكوين لأن التناقضات الداخلية بينها عديدة وكثيرة وتستنزف كل شىء، ومن المدهش أن نص سلماوى حافل بهذه التناقضات، وإن كان المؤلف قد بدا وكأنه نجح - مؤقتا - فى أن يوظف هذه المتناقضات للهدف الذى أراده وهو تجميع الانتقادات حتى لو كانت متناقضة ثم ربطها برباط مسرحى. . ولكننا مع تقديرنا لجهده فى هذا «التربيط» المسرحى أو هذا «التوثيق» نفزع حين نجده يجهض فرصة حوار جيد نما من تلقاء نفسه ليبدأ أو ليلتقط حوارا آخر لمجرد أنه يبدو وكأنه استوعب أو أرضى كل الاتجاهات المتذمرة أو المعارضة، بينما هو يتناسى الوجه الآخر للحقيقة وهو أن كل اتجاه سيفزع بأكثر مما يستبشر لأنه سيجد وجهة نظره لا تزيد على أن تكون جزءا فحسب من منظومة كبيرة تتضمن ما يتناقض مع توجهاته بأكثر مما تتضمن مما يتفق مع هذه التوجهات.

وظنى أن الظروف سوف تتيح للأستاذ سلماوى أن يدرك معنى كل هذا الذى أقول حين يجد التحفظ هو السمة الغالبة على كل صديق من أصدقائه من المنتمين إلى الاتجاهات المتعددة الذين يدعوهم إلى مشاهدة مسرحيته.

ربما أعود إلى الحوار الذى استعرضته لتوى لأقول إن المسرحية لا تنتصر فى النهاية لذوق على ذوق لا للورد الطبيعى ولا للورد الصناعى، وإذا جاز أنها لا تنتصر إلا «للحاجة الكويسة التى تعيش حتى لو فى دورة المياه»، فإنها تكون فيما يتعلق بأنواع الورد «عدمية التوجه»، وإنى أربأ بالمؤلف أن يكون مستهدفاً

العدمية حتى لو أنه فعل هذا من أجل أن يوجه النظر فى المقام الأول إلى انتقاد التلوث.

وعلى كل الأحوال فلا أظن أن من حقى أن أستطرد أكثر من هذا فى هذه الجزئية، ولا أظن أن القارئ يسمح لى بضرب أمثلة أخرى من المسرحية، ولكنى أستطيع أن أختصر كل هذا فى الإشارة إلى حقيقة مهمة فهم - أى السابقون علينا - يقولون إن المصادفة مكروهة فى المسرح.. ولكنها غير محرمة، ولكن إذا تعمدنا المصادفة طيلة البناء المسرحى حتى تصل هذه المصادفة إلى تعمد تجميع مجموعة كبيرة من الأخبار السيئة فى أحداث يوم واحد، فهنا تصل الكراهة إلى حد التحريم.

□

ننتقل بعد هذا إلى العرض المسرحى على نحو ما شاهدناه أو على نحو ما استقرت صورته فى وجداننا فنبدأ بالثناء على الممثلين المجيدين الذين أمتعونا بكل ما فى قدرتهم على تقديم جهد ملموس ومحسوس، والحق أن المخرج قد نجح فى أن يمنح المسرحية قدرات حركية أو ديناميه فائقة، فنحن نرى ما لا يمكن وصفه إلا بأنه تدفق من الحركة الدائبة وهو تدفق ممتاز ومستمر، فمن وراء الكواليس، ومن مؤخرة المسرح ومن جوانبه المختلفة تأتى الجموع ويأتى الممثلون.. حتى إن الحضور أصبحوا - بلا مبالغة - بمثابة مجموعة قابعة فحسب فى وسط الامتداد الجديد لخشبة المسرح.. وليس من شك فى أننا قد استمتعنا بهذا الجهد الذى نجح الأستاذ فهمى الخولى فى إبداعه مصورا به هذه المعانى فعلا لا بمجرد الحركة فحسب، بل إننا أصبحنا نتلفت هنا وهناك وليس إلى خشبة المسرح الأمامية فحسب، وكان لزاما علينا أن نفعل هذا لنتابع المسرح الذى تدور عليه الأحداث.

نجح المخرج فى هذا كله نجاحا يبدو أن النص المسرحى لم يطوع نفسه لمجاراته فيه، لأن النص نفسه لم يكن يتمتع بهذه الحركية الفائقة، وقد تبدى هذا من استبقاء فترات طويلة من «السكون المونولوجى»!!

كذلك تمكن أشرف نعيم من تحقيق نجاح مبهر فى صياغة ديكور غاية فى دقة التعبير، فنحن نرى البالوعة بأبعادها الثلاثة، والألوان بعد هذا تضيف لهذه الأبعاد ما يجسدها ويعمق الإحساس بها تماما، كذلك نجح أشرف نعيم فى تقديم كتيب ممتاز عن العرض، ولكن كتابة الأسماء والمادة فى هذا الكتيب (على هذا النحو الفقير) قللت من قيمة كتاب أعد إعدادا جميلا على حساب قصاصات الصحف!!

وبالإضافة إلى هذا فقد جاءت العناصر الفنية المساعدة لعملية الإخراج المسرحى على أعلى قدر من الانضباط والتوافق، والرقى، بحيث أحس الإنسان فعلا بعظمة المسرح الذى جلس فيه، وأنه يليق باسم مصر. . وهنا لابد أن أكرر الإشادة بتنفيذ الديكور، وبالأداء الصوتى وأداء الصدى الممتاز، وبالأضواء التى لعبت دورا محددا واضحا وناجحا، وبحركة الأثاث على المسرح فى انتظام وهدوء.

ربما يجوز لى أن أنتقد ما يمكن أن أسميه «بتمثيل الملابس» أو «أداء الملابس» فى هذه المسرحية. . ففاطمة التابعى ومحمود مسعود بعد أن سقطا فى البالوعة ظلت ملابسهما من أشيك وأنظف ما يكون. . ثم إننا نشاهد فاطمة التابعى فى ثياب استعراضية جميلة ورائعة ومبهرة فى الفصل الثانى، بينما هى - كما يقول النص المسرحى - محددة الإقامة، متحفظ عليها، ومن ناحية ثالثة فإننا نلاحظ فى ملابس المحافظ وكبار المسئولين شيئا من التنافر مع الواقع الفنى والواقع الحقيقى كذلك، وإن كان هذا يقتضينى من باب الإنصاف أن أذكر أن هذه الملابس تتناقض مع الواقع الخيالى!! على نحو ما تصوره خيال مصممها.

ربما جاز لى بعد هذا أن أنتقل إلى أداء الممثلين، وربما كنت فى حاجة إلى أن أبدأ مثل هذا التعليق بأن أسجل ما لاحظته [ثم ما استنتجته] من أن الممثلين وبخاصة البطلان محمود مسعود وفاطمة التابعى كانا حريصين ما أمكنهما الحرص على إضحاك الجمهور بالخروج على النص، ولكنى لا أستطيع أيضا إلا أن أصف هذا الخروج بأنه كان خروجا كفيلا بأن يفسد الجو الذى هما فيه . . لعلى أريد أن أقول إنهما كانا يحاولان الإضحاك على حساب المسرحية نفسها، ويبدو أن هذا الذى كانا يفعلانه لم يكن خروجا منهما على النص، ولكنه خروج فى النص المعد فى البروفة على النص الذى فى الكتاب، ويأتى فى هذا الإطار تقليد حركات عادل إمام أو غيره . . وربما جاز لى أن أتوجه إليهما بالرجاء أن يتعدا (أو أن يطلبا) الكف عن قطع الاندماج . . فلربما كان الضحك الحقيقى أكثر جلبا للبكاء من التباكى المصطنع، وربما كان البكاء الحقيقى كذلك أكثر جلبا للانفعال (حتى إلى درجة الضحك) من التضاحك المصطنع . . وقديما قالوا: ضحك كالبكاء، وكذلك قالوا: بكاء كالضحك . . وهذا هو جوهر بعض العمليات الجزئية فى (الاندماج) وهنا أسمح لنفسى أن أقول إن الاندماج كان يشكو فى لحظات كثيرة من الخروج على النص الذى قام به كل من فاطمة التابعى ومحمود مسعود ونهير أمين.

وقد تمكنت نهير أمين من أن تؤدى دور المذيعة المتكلفة بشىء من التكلف أيضاً، ويبدو أنها كانت تظن الناس لا يضحكون إلا حين يصل إلى إدراكها صدى لبعض الحركات التى تقنعها بأنهم قد ضحكوا، ولو أنها مضت على طبيعتها دون أن تنتظر إدراكها لتفاعل الجمهور لكان أداؤها أكثر روعة بكثير، فهى فى الحقيقة تمتاز بخفة دم تلقائية كما أنها ليست بعد ذلك فى حاجة إلى المديح، ولو نسيت نهير أمين أنها تمثل لوصلت إلى نجاحها الأعظم . . ولكنها ربما بحكم عملها أيضا كمساعدة مخرج كانت تتعهد نفسها بنوع من الملاحظة الذاتية أو الرقابة الداخلية كما يقول دارسو الاقتصاد . . وأنا حريص على أن

أذكر هذا كله بالتفصيل فربما التفتت إليه فزادت فى المستقبل من قدراتها ومتعة جمهورها.

ولا يفوتنى - فى هذه المناسبة كما يقولون - أن أنوه بالأداء الممتاز واللغة العربية السليمة للفنان القدير الأستاذ مؤمن البرديسى.

وإذا كنا فى معرض الحديث عن مسرح سلماوى فإنه يجدر بنا أن نذكر أنه فى مسرحية سلماوى السابقة (القاتل خارج السجن) رمز الأستاذ سعد أردش إلى عملية طبخ التحقيق ببعض الطراطير التى تكون فوق رءوس الطباخين ووضعها فوق رءوس المحققين.. ولا أعرف لماذا تساهل الأستاذ فهمى الخولى فى حق نفسه كمخرج متميز وكرر الفكرة بطريقة أخرى فجعل للمحققين أيادى طويلة فى أكمام سوداء تضرب المظلومين؟؟

ولعل هذا يدعونى إلى أن أتساءل أيضاً عن المغزى الذى أراده المخرج حين رمز لسفراء الدول الذين حضروا أحد الاحتفالات مع المحافظ بسفيرين أحدهما لبس العباءة العربية، والآخر لبس العباءة الإفريقية.. كأن وجود هذين السفيرين لم يكن إلا ديكورا ممتازا فحسب.. ولكن السؤال المهم: هل يحضر السفراء حفلات المحافظين؟ ثم أليس هناك سفير فى مصر أوروبى أو من جنوب شرق آسيا بالمرة؟؟

وليس هذا هو كل ما غاب عنى فهمه من عناصر فن الإخراج المتميز لهذه المسرحية، ولكنى أود أن أعرف سر ما تميزت به هذه المسرحية من الإكثار من الخروج من مشهد إلى مشهد آخر.. وكأنها تقلد بطريقة أو بأخرى تقنيات فن السينما، وقد تكرر هذا حوالى ثلاث مرات على ما أذكر، هل بلغ تأثر المسرح بالسينما عند المخرجين المصريين فى ١٩٨٧ هذا الحد؟ ولماذا؟

بقى أن أشير إلى حقيقة مذهلة وهى أن النصوص الحرة (أى غير الموجهة فى

هذه المسرحية) تفوق بمراحل كثيرة كل النصوص الموجهة فيها، وعلى سبيل المثال فإنه على الرغم من أن المونولوج الذى تلاه المأذون عن الزواج فى الإسلام قد حشر فى هذه المسرحية حشرا، فإنه كان من أكثر مواضعها فكرا وجمالا وتعبيرا، وربما كان بمثابة فيلم تسجيلى عن الشريعة السمحة وقد عرض فى وسط هذه المسرحية.

وأصل إلى النهاية، ويمكننى أن ألخصها فى قولين مرتبطين بعضهما ببعض أحدهما تقرير، والآخر تساؤل، فقد شاهدنا عرضا مسرحيا على درجة عالية من الإتقان والإعداد الجيد.. ولكن هل حقا يريد الأستاذ سلماوى أن يقول: إن المجتمع هو المسئول عن تحقيق أحلام أبنائه، وأن على أبنائه أن يحلموا فقط؟ هذا هو ما سمعته في المسرحية؟ ولست أريد أن أعود إلى ما سبق أن تناولته من تحفظات على تكوين هذا النص المسرحى.

## المسرحية الثالثة : الجنزير

عند الانتهاء من قراءة بعض ما قرأت من روايات طويلة كنت أقول لنفسى : وماذا بعد ؟ لأنى كنت أحس أن الرواية قد وقفت عند النقطة التى كان على الاحداث أن تتصاعد فيها بادئة سلسلة من الدراما التى تعطى للعمل بعداً أكبر بكثير مما قدمته الرواية المكتوبة.

ولكننى حين انتهيت من حضور الفصل الأول من مسرحية الجنزير للأستاذ محمد سلماوى أعجبت بهذه القدرة الرائعة على التكثيف التى جعلتنى أشعر أن المسرحية قد وصلت إلى نهايتها فعلاً بنهاية الفصل الأول، ومع هذا فقد حضرت الفصل الثانى واستمتعت بالطبع بكل هذا الجهد الذى قدمه المؤلف فى الحوار الحى، والمشاهد المتتابعة التى كانت فى الحقيقة أكثر حياة من الحوار.

وقد استمتعت فى هذه المسرحية برسمها الجيد والمتميز للشخصيات التى كانت تؤدى أدواراً واضحة محددة حتى كان الجمهور يتجاوب مع ردود أفعال

هذه الشخصيات بسرعة شديدة وحب أشد وإن ظل الجمهور (وهنا مكمن بعض المهارة المسرحية فى هذا الفصل الثانى) عاجزا عن أن يتنبأ بالحدث التالى فى كل مرحلة من مراحل الصراع.

و لكننى مع إعجابى الشديد بما بذله المؤلف فى الفصل الثانى من المسرحية، ومع تقديرى لقدراته ومواهبه فيه ظللت على اعتقادى الأول أن مسرحية الجنزير كانت قد استوفت كمالها ونجاحها وتأثيرها بنهاية الفصل الأول.

ويبدو أن المؤلف بحكم تميزه فى عمله الصحفى (وقد تبلور هذا التميز مؤخرا بمشاركته الفاعلة فى إنشاء صحيفة أسبوعية ناطقة بالإنجليزية صادرة عن الأهرام هى الأهرام ويكلى) يبدو أن المؤلف بحكم هذا النضج الصحفى قد آثر أن تخرج المسرحية متأثرة بجوانب كثيرة من شخصية المؤلف، أى متأثرة بأدائه وخبراته وقدراته بقدر ماهى متأثرة أيضا بفلسفته وفكرته ونظرته للحياة.

ولهذا السبب فإننا نجد المسرحية لا تتناول الإرهاب من بعد واحد ولكنها تتعمد أن تقدمه كواجهة لمربع مضىء أو لكيان واضح المعالم ذى واجهات أربع، وكأننا نصوغ المسرحية من مجموعة من التحقيقات الصحفية المتقدمة التى تقدم وجهات نظر متعددة تتداخل وتتصارع وتتعارض وتتوازى وتتكامل ولكنها لا تتوافق تماما، ثم يدور هذا الكيان المربع حول نفسه طيلة المسرحية بسرعات متفاوتة فيجد المشاهد أمامه الإرهاب بعض الوقت ولكنه يجد إهمال بعض أجهزة الدولة وتراخيها وعجزها وسوء تصرفها وقد ظهر عيانا بيانا بصورة أقسى من صورة الإرهاب.

وتدور العجلة ليشاهد المتفرج فى الوجه الثالث من المربع صورة من صور مشكلاتنا الطارئة وقد اختار المؤلف «الادمان» ليمثل هذه الصورة خير تمثيل، ومن حسن حظ المؤلف أن المسرحية قد عرضت بعد ما خفت حملتنا الإعلامية

ضد الإدمان التى كانت قد بلغت ذروتها منذ سنوات.

أما الوجه الرابع فقد نجح المؤلف فى أن يجعله باهتا بحيث يحتمل الالتباس، فيكون فى نظر بعض المشاهدين: عجز نظامنا الاجتماعي عن الصمود لأنه قد أصيب بالشيخوخة، ويكون فى نظر البعض الآخر غياب هذا النظام الذى نحن فى حاجة إليه بدلا من وجوده فى صورة مشوهة.

ومابين تشخيص الغياب أو العجز يترك محمد سلماوى المشاهد وهو يفكر فى الحل...

وهكذا فإن سلماوى يفتح الباب أمام المشاهدين ليمضوا مع فكرهم بعيداً فى البحث عن حل، وهذا هو قمة نجاحه فى هذه المسرحية إذا ما قارنا هذا بموقفه فى مسرحيتين سابقتين [«القاتل خارج السجن» و«اثنين تحت الأرض»] كان حريصا فيهما على تقديم «الصواب» من وجهة نظره.

على هذا النحو استطاع النص المسرحى الذى قدمه محمد سلماوى أن يقدم الإرهاب كواجهة ظاهرة لبناء متماسك له ثلاث واجهات أخريات: تراخى الحكومة من ناحية، والإدمان من ناحية، واضطراب النظام الاجتماعى (سواء بالعجز أو التشوه) من الناحية الثالثة.

وقد نجح سلماوى أن يقدم كل هذا الحوار الفكرى على أربعة مراحل متتالية فى براعة فنية واضحة، فقد قدمه بالرمز المكثف فى الفصل الأول، وبالرمز الواضح فى الفصل الثانى، وبالرمز الزاعق الصارخ فى نهاية المسرحية، ثم بهذه الصيحة التى تقطع القلب التى تطلقها ماجدة الخطيب بمفردها وبكل ما أوتيت من قوة بعد نهاية المسرحية بلحظة واحدة، ولكنها كانت بمثابة اللحظة الفاصلة بين الموت والحياة.

هذا عن النص المسرحى أما الممثلون فإنى لا أستطيع إلا أن أبدى إعجابى الشديد بالسيدة ماجدة الخطيب، وستزداد هذه السيدة قدرة وتألقا وعظمة حتى يصبح لها السبق الأول فى مصر عن قريب، وأنا أدعو الله سبحانه وتعالى أن يزيدها قدرة واقتدراً وأن يرزقها التوفيق، وأنا أعتقد أن ماجدة الخطيب هى أقدر ممثلة مسرحية اليوم فى مصر بعد جيل الرواد، وقد كان من حسن حظى حين حضرت أن جاء مقعدى فى الصف الأول إلى جوار الأستاذ لويس جريس والسيدة سناء جميل، وكنت لا أفتأ أراقب بعينى اليسرى السيدة العظيمة سناء جميل من حين لآخر وهى تتطلع إلى أداء ماجدة الخطيب بكل الإعجاب والتشجيع طوال المسرحية.

أما الأستاذ عبد المنعم مدبولى فهو أعظم من كل تقدير، وهو أيضا أروع من كل أداء، ويكفى أن أقول إنه أضاف إلى الدور أبعاداً لم يكن أى مؤلف أو مخرج بقادر على أن يضيفها إلى الدور مهما كتب أو أشار.

وينبع أداء الفنان خالد النبوى عن قدرة فذة على إظهار اجتماع الدراما والكوميديا فى نفس اللحظة لأنه كان يستبطن الحزن حين يضحك، ويستبطن الضحك حين يبكى، وهو يتمتع بأكبر قدر من الثبات الانفعالى بين شباب الممثلين الذين نراهم اليوم.

وأما وائل نور فيكفى أن أقول إنه قارب أن يكون نموذجا حياً للقول القائل بأن الفن ألا يظهر الفن.

وأما عزة بهاء فقد ظللت مشفقا عليها طيلة المسرحية، وهى تلك الفتاة الرقيقة التى لم تقم بدور حتى منتصف الفصل الثانى أكثر من إظهار قدرتها على تناول الطعام بالشوكة والسكينة . . ولكن دورها فى نهاية المسرحية كان أصعب من أن تؤديه فضلاً عن أن تجيده، ومع هذا فقد بذلت فيه مجهوداً لا بأس به، ولكن

الدور صعب، والشخصية عكس كل شخصيات المسرحية لم تكن محددة المعالم بالقدر الكافى وخاصة أن الممثلة الناشئة لا تملك بالطبع أن تضفى عليها مما عندها من رصيد مواقف سابقة فهو قليل بالطبع وبالبداهة.

وقد أجلت إلى النهاية (عن قصد يدرك القارئ جوهره بعد قليل) ما كان لابد لى من أن أبدأ به وهو الحديث عن عظمة المخرج الأستاذ جلال الشرقاوى الذى أضاف إلى النص المسرحى خير مافى فنون المسرح كله، وأجاد الانتقال بنا من مشهد إلى آخر (وكذلك فعل فى الانتقال بنا ما بين الفصلين) وذلك على الرغم من أنه تعمد أن يتم الانتقال من خلال الإظلام التام، وكان هذا الإظلام يأتى طبيعيا جداً فى نهاية كل مشهد، وقد تمكن من كل عناصر الإخراج وتمكن من توظيفها لخدمة المسرحية حتى لكأن المسرحية كانت تموج بهذا الذى نسميه فى الشعر «الموسيقى الداخلية». .

ومع هذا فإنه يبدو لى أن الفنان جلال الشرقاوى كان فى قرارة نفسه يؤمن بأن من الممكن للمسرحية أن تكون فصلا واحداً. . كما لا زلت أعتقد.

# المسرح الكويتى فى القاهرة : ردوا السلام

بعد عشرين عاما من أول زيارة مسرحية لفرقة الخليج القومية إلى القاهرة، جاءت الفرقة مرة ثانية لمدة ثلاثة أيام (١٤ - ١٦/ ٧/ ١٩٨٦) لتعرض مسرحية «ردوا السلام».

المسرحية من فصلين، وهى خامس مسرحية ألفها مهدى الصايغ، ولكنها أول مسرحياته فى اللغة الفصحى. ومن المؤكد أنه أهمل طريقه حين ابتعد عن الفصحى من قبل، فإن فى تركيبات المسرحية وجملها الكثيرة رصانة كان مصدرها الأول - والأخير فى بعض الأحيان - متانة البناء اللغوى، على حين يبدو البناء المسرحى نفسه وكأنه لا يتمتع بهذا القدر من المتانة. ذلك أنه ربما يمكن للمشاهد أن يسارع إلى القول بأن هذه المسرحية مجموعة من المشاهد التى يرتبط بعضها مع بعض بقوة ربط ما، وهى بهذا الربط تظهر سياقاً جيد التكوين والتسلسل، ولكن المؤكد أن الربط وحده لا يرتفع بأى مسرحية إلى مصاف المسرحيات ذات الفكرة الواضحة والعقدة المؤثرة والحل الذى لابد من وجوده بعد بلوغ العقدة ذروتها.

نجد فى هذه المسرحية كثيراً من ظلال الدراسة الأكاديمية الحاضرة، ونجد فيها كذلك روح التأثر الواضح بالمسرح القديم، ولكننا نجد فى هذه المسرحية ما هو أهم من هذين التأثرين، وأقصد بهذا الارتباط بالتراث الإسلامى فى كثير من النصوص فهو فى رأيى تفوق واضح يحس معه المرء بالفخر لوجود مثل هذه القدرة القادرة على توظيف كثير من الحوادث الفرادى فى تاريخنا الإسلامى لخدمة مثل هذه القضايا المسرحية فى سهولة ويسر.

ومن الجدير بالتأمل أن تراثنا الإسلامى فى مجمله صادق وواقعى وقادر على تغذية مواقف الحياة بكنوز من الحكمة الإنسانية والخبرة البشرية، على حين أن تراث اليونان والرومان ليس فى مجمله إلا تعبيراً عن روح أساطير وخرافات مع كل التقدير لصياغة هذه الأساطير والخرافات على النحو الفنى المتقن، ولو لم تنجح مسرحية «ردوا السلام» فى غير هذا الجانب من توظيف التراث الحضارى لدولة الإسلام لكفاها.

وفى المسرحية طابع لم أتمكن حتى اليوم من استساغته مع أننا نجده بارزا فى كتابات بعض كتابنا المسرحيين حين نجد النص المسرحى حريصاً على أن يتحدث فى أثناء المسرحية عن تفصيلات من عالم المسرح، ولا أدرى هل فى هذا عيب فى فهمى للفن أم فى ذوقى أم هى حساسية شخصية لا أكثر ولا أقل، فإنى لا أستطيع أن أتقبل الحديث عن النفس بينما نحن نجرد الأشياء.

وفى المسرحية مونولوجات كثيرة، ولكنها ممتازة فى مجملها، وفى وسع المؤلف أن يعيد صياغة هذه المونولوجات وبإمكانه أن يجعلها حوارات ممتعة ولو أنه صنع منها ديالوجات لكسب كثيرا، ولو أنه صاغ منها مسرحا لكسب أكثر.

أما الحركة فى هذه المسرحية فنموذج رائع لتعدد محاور الحركة، وتناسقها مرة وراء أخرى، وهى كفاءة لابد أن تحسب للمخرج الأستاذ عبدالعزيز المنصور.

وليست الحركة وحدها هى كل كفاءات هذا المخرج الشاب، فإن المسرحية تتميز أيضا ببساطة الإخراج المسرحى وبُعده عما انتشر من الإفراط فى البهرجة وكثرة التكاليف، وقد بذل المخرج فى سبيل هذا الارتقاء الحقيقى جهده، وقد أثمر هذا الجهد بالفعل وأسفر عن إنجاز مهم جدا، خصوصا فى مسرحية يراد لها (أو يخطط) أن تنتقل إلى أماكن كثيرة.

ومن أعظم ما يمكن الإشادة به فى إخراج هذه المسرحية، وجود كثير من الحركات التى لا يكاد المشاهد يحسها. . كخروج الجوقات بعد أن أدت دورها فى بدء المشهد، وهى تخرج فى سلاسة على الرغم من ضخامة عددها بينما المشاهد منشغل بالمشهد نفسه.

وقد يقودنا هذا إلى سؤال مهم: أيهما أجدى. . أن تكون كل حركة مسموعة؟ أم أن تكون هناك بعض الحركات التى قد لا ندرك حدوثها إلا بعد حين؟

وأما توظيف الإضاءة لخدمة الأداء المسرحى فربما يكون أروع الآليات التى فى هذه المسرحية.

ومع ما قد يبدو من البساطة فى التعويل على المؤثرات الصادرة عن الإضاءة، فإنها لعبت أمهر الأدوار فى تحريك المشاعر والانطباعات فى هدوء وتأثير بالغين، ويكفى أن أذكر لك كيف أن الساتر الذى فى الخلفية كان ثابتا فى

مكانه، لكنه بفضل الإضاءة لعب أدوارا متعددة ومتتالية يفوق عددها عدد أصابع اليدين.

وإذا كان لابد من الحديث عن مضمون المسرحية بكلمة عابرة فبوسعى أن أقول إن فى المسرحية تصويرا ذكيا لواقعنا العربى اليوم، وبخاصة بعد خطوات السلام (الأولى) التى لا تتمناها المسرحية، وخطوات السلام (الأخرى) التى تتمناها المسرحية.

ومع أن المسرحية لم تشر إلى الصراع العربى - الإسرائيلى ولو تلميحا، وتعمدت فى المقابل أن تفيض فى الإشارة إلى الصراع مع إيران فى الخليج، فإنك ربما تحس على نحو ما أحسسته أن العقل الباطن يتكلم عن الصراع الأول بأضعاف ما يتكلم عن الصراع الثانى.

ولست فى حاجة إلى أن أشير إلى أن المسرحية فى ظل هذا كله قد لجأت إلى توظيف الدين لخدمة القومية بأكثر مما بدا من أنها توظف القومية لخدمة الدين.

ولهذا فإننا نجد المسرحية وهى حريصة بكل ما تملك من تأثير وإيحاء على أن تلفت النظر إلى قيم دينية أسمى من تلك القيم التى تحظى اليوم بكثير من حرص الذين يرفعون شعار الدين عليها.

وفى تقديرى أن المسرحية رغم كل هذا الإتقان وهذه الحبكة لم تنجح فيما تستهدفه من خطاب سياسى غير مباشر بقدر ما نجحت بالفعل فى بث المعنى الذى يؤكد على ضرورة احترام النفس لذاتها قبل أن تستهدف تحقيق احترام الغير لها، وهو معنى دقيق وبسيط يمكن التوصل إليه بل الوصول بآليات فنية كثيرة، وإن كانت القيم الدينية بالطبع أقدر فى التعبير عنه.

ومن أكثر مشاهد هذه المسرحية قدرة على التعبير ذلك المشهد الذى يصور المؤتمر الصحفى، وقد وصلت إهانة الصحفيين فيه حداً لا أظن المؤلف ولا المخرج ولا المسرحية نفسها قد أرادته على هذا النحو القاسى.

بقى فى هذه العجالة أن نتحدث عن الممثلين، فمحمد المنصور ممثل ذو حضور ورشاقة، وهو قادر على الأداء المسرحى المتمكن، وليس من الصعب أن نتوقع له أن يحقق نجاحا أكثر فى كل المواقف المسرحية الدينامية، ومن الظلم أن نخسر بعض جهده حين تضطره المسرحية إلى أن يضيع وقتا كثيرا فى مواقف استاتيكية يبدو لنا فى ظل فهمنا للسياق أنه لن يحقق فيها بعض ما حقق بديناميكيته الهائلة.

وخالد العبيد ممثل قدير ولكنى طيلة المسرحية ظللت أشعر أن فى وجهه قسوة لم تكن لتتناسب مع دوره الرومانسى، ومع هذا فإن صوته الذى يجيد الانفعال وسلامة أدائه وحضوره المسرحى كانت كلها عوامل ساعدته على أداء دوره على خير ما يكون.

وأنوار أحمد ممثلة متميزة الأداء، وربما أنها لا تتمتع اليوم بالصوت المسرحى، لكنها بأدائها المجتهد تعد بأن تكون ذات مستقبل عريض فى عالم الفن، وخفة دمها وحركتها كفيلتان بتحقيق حضور دائم لها. وربما ينطبق هذا الوصف تماما على زميلها الأراجوز «منقذ السريع»، وأعتقد أن كليهما سيكون فى مستقبل قريب مهيئا لأدوار البطولة.

أما رولا أحمد فإن كثيرا من التدريب والمسرح ينقصانها ليضيفا إلى رشاقتها وجمالها ما يمكن أن يسمو بفنها من حيث الحقيقة لا من حيث المظهر وحده.

وأما يسرية المغربى زوجة الشهيد فتحى ففى أدائها من التكلف قدر قد لا يقل عما فيه من الإتقان، وهو أمر قد يثير القلق فى نفوس المشاهدين وربما يثير الانزعاج حتى وإن كان الدور قد صيغ هكذا، ولكنها فى الحقيقة تبدو متمسكة بهذا التوصيف لدورها، ويبدو لى أنها فى أدائها حريصة على أن تبدو واعية لمعنى أن تشعرك بأنها تمثل، وكأنها تريد أن تنفى عن نفسها ذلك الموقف الذى تؤديه ناسبة إياه إلى التمثيل فحسب، ولست أتزيد فيما أصف به أداءها على هذا النحو. فالحقيقة أنها تشعرنا بهذا المعنى بقوة.

أما هذا الشاب اللطيف سليمان ياسين الذى يبدو حريصاً على أن يظهر وكأنه أوتى قدرة كبيرة من قوة الذاكرة وحضور الذهن وبراعة التقمص للأدوار، فهو نموذج للممثل الواعد الذى يبقى توهج موهبته مؤجلا لا يظهر على أفضل ما يكون إلا بعد أن يراه الناس فى كثير من الأدوار المتمايزة قلبا وقالبا.

# الدراما التليفزيونية : الجوهرة الزائفة

يمكن القول بلا تجن : إن هذا الفيلم التليفزيونى مثل صارخ للعمل الفنى الذى اتخذ شكل الفن دون أن يستند إلى نص أدبى، أو هو باختصار نموذج للفن حين يفتقد فن الأدب . . فلا تكون النتيجة إلا مأساة أدبية وفنية .

أتاح لنا التليفزيون المصرى فى إحدى السهرات الرمضانية أن نتعرف على المستوى المنحدر الذى وصلت إليه بعض الكتابات المنسوبة إلى الدراما المصرية المعاصرة! أو بعبارة أدق أن نتعرف على نوعية الدراما التى تصل إلى وسيلة الإعلام التى تدخل كل بيت فى سهولة ويسر .

وهذا الفيلم التليفزيونى الذى يحمل اسم «الجوهرة» مثل صارخ للاختيارات غير الموفقة حين تسيطر على حياتنا، وتتقدم عن عمد وإصرار على الموهبة والخبرة والفن الأصيل .

أظن أنه ليس من حقى أن أطيل على القارئ فى مثل هذه المقدمات، ويجدر بى أن أنتقل معه إلى هذا الفيلم التليفزيونى الذى يدور حول فكرة ساذجة لا

تتمتع بأى تكوين أو بناء درامى، بل إنها لا تتمتع بأى بناء منطقى حتى إن ترتيب الأحداث فيها يبدو بدون فحص أو تمحيص منطقى على الإطلاق، كذلك فإن شخصيات هذا الفيلم تبدو باهتة مسلوقة كأنما لم يبذل المؤلف أى جهد فى رسم ملامحها.

فهذا بطل الفيلم وهو شاب ليس له من مقومات النجاح شىء على الإطلاق، وحتى مقومات الرجولة نفسها ليس فيه شىء منها، يطمح إلى الزواج من ابنة مليونير هو المرعشلى (عبدالمنعم مدبولى) والرجل يرفض بالطبع وعنده حق فى رفضه، وتحاول زوجته (كاريوكا) أن تقنعه بالموافقة على إتمام هذا الزواج تقديرا منها لعاطفة ابنتها، ولكن الشاب نفسه لا يبذل جهدا فى مساعدة نفسه لأنه يفقد مقومات أى نجاح مهما صغر شأنه.

ونأتى إلى محيط العمل لنجد هذا الشاب وهو يحاول أن يبدأ حياته الصحفية، أو بمعنى أصح وهو لا يحاول أن يبدأها، فرئيس التحرير الذى هو صديق قديم لوالدة الشاب، يعطيه الفرص واحدة بعد أخرى فلا يفلح أبدا، وسرعان ما تنتقل الكاميرا لتصور لنا بعض مظاهر غرام رئيس التحرير بأم الفتى الأرملة الطروب التى سرعان ما تستجيب - هى الأخرى - لعشيقها القديم الذى بقى بلا زواج(!!) ويفاجئ الشاب «الفاشل» - على غير قصد منه - أمه ورئيسه وهما فى مشهد الحب المصطنع فلا يكون ثأره لكرامته إلا انفعالاً وقتياً، ينتهى فى صبيحة الغد أو ينقلب إلى الضد وهو واقف يرتعد أمام رئيس التحرير الذى يطلب منه يد أمه فلا يكون رده إلا رد الموظف المرتعش بالموافقة الباهتة!!

ثم إن المليونير (مدبولى) يذهب به تفكيره إلى شراء جوهرة ثمينة، ويسافر من أجلها إلى الخارج، ويفاجئنا الفيلم (هكذا) بمجموعتين من اللصوص الذين سيطاردونه من دون أن يرسم المؤلف إطاراً للمطاردة (ولا دوافع لها)، وإذا بسكرتيرة المليونير تقود أخويها، وإذا بلص محترف آخر ومعه مُساعده يلاحقان

الرجل فى الخارج ولا يصور الفيلم من هذه الملاحقة شيئا، إنما هو يصورها كلاماً فقط!! وتجد كل مجموعة من المجموعتين تتحدث عن الفشل فى المحاولة من دون أن نشهد أية حركة أو أية محاولة للحركة.

وفى طريق عودة المليونير من الخارج تصاب الطائرة التى تقله بعطل فإذا الفيلم يحدثنا عن هذا العطل بطريقة كوميدية لا تنبئ عن شىء، ولا معنى لها على الإطلاق!! ثم إذا بالطائرة تسقط (كذا)، وتعلن وكالات الأنباء الخبر، فيذهب رئيس التحرير إلى منزل الشاب الفاشل يوقظه فيستغرق فى إيقاظه ربع ساعة، ثم يطلب إليه أن يذهب من فوره إلى موقع الأحداث عند مضيق جبل طارق، وما هى إلا غمضة عين وانتباهتها حتى نجد الصحفى «الفاشل» على شاطئ بحر تتحرك فوقه موجات الجزر ثم تنحسر عن الأفاق وتابعه، ثم عن المليونير وهما لا يزالان هنالك فى البحر حيث سقطت الطائرة(!!)

يقع كل هذا أمام أعيننا على الشاشة الصغيرة على الرغم من أن الصحفى لم ينتقل من مصر إلى جبل طارق بسرعة الصوت، وعلى الرغم بالطبع من أن الطائرة لم تكن فى انتظاره عند باب بيته لتنقله إلى موضع الحادث بسرعة بساط الريح، فضلاً عن أن استيقاظه وحده استغرق كما أرانا الفيلم ربع ساعة، فكيف بوصوله إلى موقع الحدث.

على كل الأحوال نرى المليونير وقد نجا من سقوط الطائرة وأصبح على الموج هكذا.. ونرى الشاب يهرع إليه فيجرى معه حديثا صحفيا عبيطا ساذجا ليس فيه موهبة ولا فن ولا إقناع ولا صحافة، ولا حتى سينما! ثم بعد هذا كله تهجم العصابتان على المليونير الذى يستسلم أمامهما، وإذا بقرد مدرب يسرق الجوهرة من المليونير!! ويعود الركب إلى مطار القاهرة الدولى، كأنما ذهب بساط الريح إليهم جميعاً فصحبهم من فوق الموج إلى المطار وكان أولى به أن يصحبهم إلى بيوتهم، وعندئذ نجد الفتاة ووالدتها فى استقبال الزوج والأب الذى هو المليونير

ومعه الخطيب المرفوض الذى هو الصحفى البطل الذى كان منذ قليل - ولا يزال بالطبع - فاشلا مدللا!!!

ثم إذا بدراما القصة تتصاعد لتصل إلى ذروتها بأن يصرح المليونير فجأة بما لم نعرفه من أحداث الفيلم من قبل وهو أن هؤلاء لم يسرقوا الجوهرة وإنما سرقوا صورة زجاجية منها! بينما أرسل هو الجوهرة الأصلية مع شركة تأمين(!!) وكأنما تتولى شركات التأمين نقل البضائع حتى لو كانت جواهر، وهو نوع من أنواع التعبير غير الواعى عن الجهل بالحياة ومجريات الأمور فيها على نحو ما صور أحد الرواة أن المحكمة انتدبت أساتذة التشريح للقيام بفحص وتشريح الجثة(!) (مع أنها من اختصاص أساتذة تخصص معروف ومشهور هو الطب الشرعى) وعندئذ تنتهى القصة، وكأنه كان من الصعب أن تمضى الأحداث حتى إلى أن تنتهى بالقبض على المجرمين الذين عادوا متلبسين على نفس الطائرة!!

هكذا تنتهى هذه القصة التليفزيونية الساذجة بتعانق الجميع فرحين لا بعودة المليونير سالما فحسب، وإنما بالموافقة على إتمام الزواج بين الشاب (الذى لم يظهر عليه حتى هذه اللحظة أى قدر من الموهبة، ولا من الرجولة) من الفتاة التى لا نتعرف من أدائها على أى من مقومات شخصيتها الكفيلة بدفعها إلى الاستمرار فى هذا الحب! وكيف يمكن أن تستمر حياتها مع هذا الشاب الضعيف الذى شكت له ذات مرة من فتى يعاكسها فقام إليه، وارتعد أمامه وأمامها، وقال له بطريقة مؤسفة إنه يريد أن يقول له إن السجائر ضارة بالصحة!! وإذا بنا بعد هذا كله نتساءل فى استنكار: أإلى هذا الحد بلغ استخفافنا بالمشاهد المصرى وبعقليته وبأصول الفن وبقيمة الوقت وبالطاقة التى نبذلها فى هذه الأعمال المشوهة المفتقرة إلى كل الأصول والفصول فى الفنون والآداب.

مع هذا كله فقد بذل المخرج جهده فى أن يصوغ العمل المقدم له تليفزيونيا

على أفضل ما يتوقع منه، وبذل الممثلون كل جهدهم فى تصوير الشخصيات التى رسمتها الأوراق التى ضمت السيناريو، كذلك فقد انفعل مدبولى وكاريوكا ورئيس التحرير وأم الفتى الفاشل نفسه بالمواقف التى أدوا أدوارها على نحو يستحقون معه كل تقدير، ولكن هبوط مستوى العمل الأدبى حرفيا وفنيا تمكن للأسف من أن يهدر كل الجهود التى بذلت فى هذا الفيلم.

وإن المرء ليعجب من أن يكون هناك عمل أدبى على هذه الصورة من افتقاد الجهد والموهبة، والاجتهاد، إنما هو مثال حى للفبركة والفهلوة التى تريد بل تزحف من أجل أن تسود حياتنا، وهى فى كثير من الأحيان تنجح فى هذا للأسف. فالقصة ساذجة ليس فيها أى عنصر يستطيع الناقد (مهما أوتى من قدرة على المجاملة) أن يثنى عليه، وبناء الشخصيات باهت وباهت جدا، ليس فيه إعلاء لقيمة أية قيمة ولا تصوير لواقع أى واقع ولا حديث عن خيال أى خيال، ثم إن بناء الأحداث أضعف من بناء الأحداث، المصادفة فيه ليست مفتعلة جدا فحسب، ولكنها ساذجة جدا أيضا، أما الحوار فهو مسف فضلاً عن أنه ليس فيه إبداع ولا فن أو أدب، وحتى الإسقاط السهل الذى فى الفيلم - وهو قليل - أتى عديم المعنى وعديم الهدف.



# الباب الثامن

# عن الصحافة



# صحافة حرة وملتزمة . . ليست معادلة صعبة!!

ظل التسامح القانونى والاجتماعى من السمات البارزة للشعب المصرى وللحكومات المصرية بالتالى، ولهذا فإن من آليات الحياة الاجتماعية والاقتصادية فى مصر أن يستقر العرف على طريق شبه قانونى مواز لكل طريق قانونى، وربما يكون هذا الطريق شبه القانونى متعارضا تماما مع القانون، ولكنه يجد طريقه إلى التنفيذ بحكم القانون نفسه. . ولعل ما عرف باسم الصحافة القبرصية يمثل نموذجا معبرا تمام التعبير عن هذه الخاصية المصرية الجميلة، ومع أن الحملة الآن ضارية على الصحافة القبرصية، فإن أحدا لم ينكر أن هذا الطريق الموازى غير القانونى وشبه القانونى فى الوقت نفسه كان بمثابة المنفذ الوحيد الذى مكن كثيرا من الاتجاهات الصحفية والسياسية والفكرية من الوجود على الساحة.

ويبدو لأى مراقب أن قضية الصحافة برمتها مفتعلة من الأساس، وأن عصر السماوات المفتوحة كفيل بأن يضمن أيضا الهواء المفتوح، وإذا كان من غير الجائز نظريا أو فعليا أن تمنع جريدة «الهيرالد تريبيون» أو مجلة «النيوزويك» من التوزيع فى مصر، فمن باب أولى فإن هذا ينطبق على أية مطبوعة مصرية قبرصية الرخصة، ويرى المؤيدون لفكرة الحرية المطلقة أن السوق الصحفية كفيلة

بأن تفرق بين النجاح والفشل، ولكن محصلة التجارب المتناثرة أثبتت بكل وضوح ما قد يختلف مع هذا الإطار النظرى وهو أن معالجة المجتمع والدولة لقضية الصحافة لا يمكن أن تترك الحكم على البقاء والانتشار لآليات السوق وحدها، وذلك بعدما أثبتت التجربة أن المجتمع المصرى لا يزال حريصا على الحفاظ على قيمه وأخلاقياته، وأنه فى مجموعه - أى المجتمع المصرى - ليس من متقبلى فكرة الحرية المطلقة، سواء على مستوى التعبير أو التأليف أو النشر أو الترجمة.

ومع هذا ورغم وضوح هذه الرؤية الحاكمة لقضية الحرية فإن أشخاصا كثيرين فى مواقع المسئولية يفضلون (أو ربما أنهم بتعبير أدق : لا يجدون منفذا إلا ) اللجوء إلى القوانين المتبقية من عهد الشمولية، وهى القوانين التى تتسم بالمطلق سواء فى الإيجاب أو النفى، فتتحدث فى المادة الأولى عن حرية الإصدار، ثم فى المواد التالية عن استحالة وجود حرية الإصدار، وهكذا نجد نفس النمط فى معاملة الصحافة القبرصية، فحرية التوزيع فى مصر مكفولة ولكنها سرعان ما تصبح مقيدة بقرار الرقيب، وقد كشفت التجربة العملية عن أن انتظار قرار الرقيب قد يكون أصعب فى حد ذاته من الرفض أو الحذف أو تمزيق بعض الصفحات، وعلى سبيل المثال فإن للقارئ أن يتخيل معاناة أصحاب ومحررى أية جريدة أسبوعية إذا ما تأخر التصريح بتوزيعها لمدة ٧٢ ساعة، وقد حدث هذا بالفعل!

وفى هدوء شديد فإنى أرجو أن تكون معالجتنا لقضية الصحافة والحرية والإصدار والأداء ذات حدود واضحة، مما يسهل علينا بالتالى أن نتناول أية أزمة عابرة فى إطار من سلاسة الفكر والقانون معا، وفى هذا الصدد فإنى أقترح عدة محاور منها :

(١) أن نوافق مبدئيا على أن تكون فكرة الحرية الملتزمة هى أساس تعاملنا مع

الصحافة . . وليس الأمر بحاجة إلى التفريق بين الحرية المطلقة والحرية الملتزمة بنصوص قانونية، فالعارف لا يعرف، فإذا عرف فإن تعريفه يظل قاصرا عن الإحاطة بوضعه، وهذا هو ما ينطبق على هذا الفهم (وسنتعرض للمعنى القانونى للالتزام فى فقرة تالية على كل حال) . . ولكن ما يعنينى هنا هو أن فكرة الحرية الملتزمة قابلة للإعمال والإنفاذ من خلال ثلاثية من الآليات الفاعلة هى:

□ أولا: ميثاق شرف صحفى .

□ وثانيا: تقارير لجنة أو هيئة لمتابعة الأداء الصحفى تتولى تقييم هذا الأداء بتطبيق معايير ميثاق الشرف (سواء كانت لجنة نقابية أو فى المجلس الأعلى للصحافة أو فى الحكومة أو فى النيابة أو القضاء أو فى مجلس الشعب أو الشورى ) .

□ وثالثا: تطبيق قواعد قانونية حاسمة كفيلة بالردع، حتى يصبح واضحا وجليا أنه لابد من الردع على أن تكون هذه القواعد أيضا كفيلة بالإنذار العلنى حين تكون المخالفة من النوع الذى يمكن التسامح فيه مرة أو مرتين، ولكنه لا يمكن التسامح بتكرارها أكثر من ذلك، لأنها تصبح عندئذ تعبيرا عن الانفلات المحطم أو المستهزئ بالقيم .

(٢) أفضل - وربما يشاركنى الصحفيون فى هذا - أن يكون معيار الالتزام (الواصف للحرية) مستندا إلى القانون العام، وألا يكون هناك قانون خاص بعقوبات خاصة للصحافة، ومن حسن الحظ أن مصر تحظى بأفضل وأحكم نصوص فى قانونها المدنى، وكذلك فى قانون العقوبات والقوانين الإدارية جميعا، وقد وضعت هذه القوانين فى عهود الإتقان وتولى وضعها خبراء متمكنون متريثون بعيدا عن اللهوجة والأهواء.

ونحن نلاحظ ـ على سبيل المثال ـ أن هذه القوانين تضمنت بوضوح كل ما هو محتمل من دواعى الفتنة وازدراء القيم والمجتمع والأديان، ونصت فى وضوح ودون لبس على هذه المخالفات كما نصت على عقوبتها بوضوح شديد.

لهذا فإنه من الأوفق والأفضل العدول عن وضع نصوص قانونية جديدة واللجوء إلى النصوص الموجودة بالفعل فى القانون المدنى والجنائى وقانون العقوبات، وإذا ما حدث أن وجد أن هذه النصوص بحاجة إلى توسيع ما تشمله أو إلى تضييق ما تحدده، فإن الفرصة قائمة فى تعديل تشريع هذه المواد دون استحداث قوانين جديدة لا داعى لها على الإطلاق، لأن الصحافة نفسها جزء من المجتمع ومن نسيج المجتمع كذلك.

(٣) بعيدا عن تصفية الحسابات وضوضاء الكتابة والهجوم ينبئنا المنطق السليم والفكر السوى عن حقيقة وطبيعة أكثر عناصر الافساد الذى قامت به الصحافة المستقلة والقبرصية وصاحبة التراخيص الحزبية.. وليس سرا أن تمويل كثير من أعداد كثير من هذه الصحف لم يتم من خلال القطاع الخاص ولا الأفراد ولا المبيعات الصحفية ولا الإعلانات، ولكنه للأسف الشديد كان من خلال أموال الحكومة نفسها، والأمثلة على هذا كثيرة ومعروفة، بل إن دراسة وتحليل صحة ما أدعيه لا تحتاج إلا إلى استعارة أعداد هذه الصحف الخالقة للأزمات وتحديد هوية المعلنين فيها وهم الممولون الطبيعيون (!!) وليس صعبا أن ندرك الحقائق من خلال صحفى مجتهد أو قارئ ذكى أو محاسب مخضرم.

وعلى سبيل المثال فقد كانت جريدة حزبية تقتصر فيما تطبعه على عدد محدود، لكنها تنشر هذه الآلاف المحدودة على طريق مرور أحد الوزراء من منزله فى الحى الأرستقراطى إلى مقر وزارته فى شرق القاهرة، وكان الوزير منبهرا بكميات الصحيفة التى تعلو رصتها إلى مستوى الأخبار والأهرام، وكان يظن نفسه قد أفلح حين اختص هذه الصحيفة بصفحة إعلانات أسبوعية كاملة.

كذلك كانت جريدة حزبية أخرى لا توزع أكثر من مئات من النسخ المجانية لا تكف عن مهاجمة وزراء كثيرين بدعوى انحيازهم ضد مصالح الشعب الاشتراكي وضد العمال و فى نفس الوقت كانت الجريدة تتحايل فى منع الانتقاد أو أخبار الهجوم على وزيرين معينين وتحرص على أن تصورهما على أنهما ذوا ماض مشرف فى الستينيات . . وظل الوضع هكذا حتى إذا ما قطع أحدهما سيل إعلاناته فى الصحيفة بدأت الصحيفة فى نفس الأسبوع هجوما مركزا عليه وعلى سياساته .

من ناحية ثالثة فإن بعض الوزراء الاستيعابيين كانوا ولا يزالون يفضلون أن يوزعوا موازناتهم الإعلانية على كثير من الصحف المستقلة بحيث يضمنون على الدوام وجود ريموت كنترول فى أيديهم تطبيقا لنظرية العصا والجزرة!!

أما الأخطر من هذا كله فهو توظيف بعض الوزراء صحفا بعينها للهجوم على منافسيهم من الوزراء الآخرين، وقد حدث هذا مرارا وتكرارا، وللأسف الشديد فقد صور الصحفيون القائمون بهذا العمل الوضيع أنفسهم أبطالا من أبطال الكلمة الحرة!!

# هل ترد الحكومة الجميل للصحافة وتؤمن بها كما يؤمن الرئيس؟

تنبئنا قراءة التاريخ أن الذين يطالبون بالحرية لشعوبهم أو لزملائهم غالبا ما يحرمون منها هم أنفسهم بسبب هذه المطالبة . . ويبدو أن الصحافة المصرية بعد انشغالها على مدى الشهور الماضية فى القانون رقم ٩٣ قد كادت تدخل حلقات متتالية من المعاناة المهنية الصعبة التى ستؤثر عليها فى المستقبل القريب دون شك، وربما كانت هذه المشكلات بحاجة شديدة إلى انعقاد متواصل للجان النقابة لكى تتدارسها بكل موضوعية قبل أن تفاجأ الصحافة بنفس المصير الذى تواجهه شركات قطاع الأعمال العام اليوم .

وفى عجالة سريعة يمكن لنا أن نلخص بعض مشكلات الصحافة المصرية فى الحاضر والمستقبل القريب فى بعض المحاور الظاهرة أمام الرأى العام :

(١) فليس سرا أن كثيرا من المؤسسات الصحفية تسحب على المكشوف، وأن ديونها تتزايد عاما بعد عام، وأن هذه الحلقة المفرغة التى دخلت فيها هذه المؤسسات لابد أن تنتهى يوما ما بالقضاء على هذه المؤسسات نفسها، ويومها ربما ستعجز قيمة الأصول الثابتة من عقارات وماكينات ومخازن عن أن تفى بحقوق الدائنين .

(٢) ليس سرا كذلك أن كافة (وليس كثيرا من) المؤسسات الصحفية تعانى الآن من نفوذ متزايد لكثير من الإدارات الحكومية التى تتحكم فى مصادر التمويل بما تمنح من فرص تشغيل لهذه المؤسسات، نحن لا نتكلم عن الإعلان والإعلانات، ولكننا نذكر فقط (وعلى سبيل المثال) أن وزارة واحدة من وزاراتنا تضخ فى ميزانيات دور الصحف أكثر من ثلث مليار جنيه بتكليفها بأى أعمال تجارية لا تقوم بها دور الصحف عادة فى جميع أنحاء العالم.

(٣) ليس سرا كذلك أن الفوارق تزداد بين المؤسسات الصحفية بعضها البعض، وأن عامل تبادل التفوق (فى مناظرة عامل تبادل السلطة فى النظام السياسى) وهو أهم عامل للارتقاء بالمهنة فى جميع المهن البشرية قد أصبح غائبا تماما عن الصحافة المصرية على مستوى التوزيع، فمنذ سنوات تحتل المرتبة الأولى نفس الصحيفة، وكذا فى المرتبة الثانية والثالثة وهكذا.. وقل مثل هذا فى المجلات مع معاناة أشد، وللصحف الأسبوعية سقف لا تتعداه.. إلخ، على حين أننا - وأعنى بهذا جيلى من الشبان - قد شهدنا فى مطلع حياتنا عنصر تبادل التفوق بين كل الصحف وكل المجلات.. الآن أصبحت الحالة كما يقولون فى العسكرية «محلك سر».

(٤) ليس سرا كذلك أن كثيرا من الصحف الحزبية ومنها جريدة أكبر الأحزاب وهو الحزب الحاكم، أصبحت لا تعطى أية أهمية (مطلقة أو نسبية) لرقم التوزيع.. والمعنى واضح وأوضح من أن يحتاج إلى تفسير.

□

فى مقابل هذا فإن الإيجابيات المحتملة أو التى تمثل بارقة الأمل تكاد تتضاءل يوما بعد يوم، ولكنها ليست بعيدة عن النظر، وهى فى حاجة شديدة إلى توفير الآليات لها لكى تساعد الصحافة على الانطلاق من أجل مصلحة هذا الوطن

التى هى المحصلة النهائية لكل حرية وتشجيع يوفران للصحافة، ومن هنا تصبح مهمة مجلس الوزراء فى هذا المجال عاجلة وضرورية بقدر ما هى ملحة ومتزايدة.

(١) فلابد من البحث عن الوسائل الكفيلة وبسرعة لتحقيق الاستقلال الوطنى فى خامات الصحف التى لا يتحقق استقلال وطنى طبيعى وحقيقى بدونها بدءا من الورق وانتهاء بخامات الطباعة.

وأرجو - وبكل شدة - أن ننصرف عن بناء مطابع جديدة (سواء صحفية أو غير صحفية) إلى بناء من نوع آخر وليكن بناء مصانع ورق وخامات طباعة وكيماويات.. ولابد من قرارات حاكمة لمجلس الوزراء فى هذا الشأن بعيدا عن النظرات الضيقة التى تحكم كثيرا من القرارات، وأرجو أن يعرف الجميع أن المطبعة الصحفية لجريدة الأهرام فى شارع الجلاء - على سبيل المثال - تتولى طبع أربع صحف أخرى غير الأهرام كل يوم فى ساعة أو ساعتين، فما بالك بمطابعها التجارية فى قليوب وفى ٦ أكتوبر وفى الكورنيش ومطابع الأخبار العملاقة فى ٦ أكتوبر وإلى جوار المطار فى مصر الجديدة.. إلخ.

(٢) لابد من الخروج بأقصى سرعة من سيطرة الأنشطة غير الصحفية على المؤسسات الصحفية، ولابد من التحرر أولا من قبول الاعتقاد الخاطئ بحتمية هذا السلوك التجارى، أو الظن بأنه لا بديل عنه فى المستقبل القريب.. وطبعا يقتضى هذا فهما أكبر لاقتصاديات الصحف فى الليبراليات الغربية. بل إن تجربتنا الصحفية فى عهود سابقة كفيلة بأن تنير لنا الطرق إلى فهم حقائق وتفصيلات سياسات التمويل والتشغيل المختلفة، وهى سياسات وطنية الصباغة، وقد حققت نجاحات ملموسة لا يزال لها أثرها.

(٣) لابد - وقبل فوات الأوان - أن تتولى المؤسسات الصحفية نفسها الخروج

بنشاطها من القاهرة، واستغلال الإمكانات البكر التى لم تستغل حتى الآن فى أسواق الأقاليم، وليس عيبا على الإطلاق أن يصدر «المساء» مثلا من طنطا وأن يعنى عناية شديدة بالوجه البحرى ويستولى على إعلاناته الروتينية ويفتح أسواقا للسيارات والوظائف والمزايدات والعقارات على مستوى طنطا والمنصورة والزقازيق ودمياط وشبين الكوم ومدينة السادات وبنها. . إلخ.

وليس سرا أن المجال مفتوح على مصراعيه فى منطقة القناة كذلك، وفى الصعيد، وفى شمال الصعيد، وفى الإسكندرية قبل كل ذلك. . ومن العجيب أن التليفزيون والإذاعة قد انطلقا هناك فى سنوات معدودات بينما الصحافة وهى الأم وهى الأقدم عمرا لاتزال تحصر نفسها فيما بين ميدان رمسيس وميدان السيدة زينب (باستثناء الوفد التى عبرت النيل إلى الدقى).

(٤) لابد - وقبل فوات الأوان - من وضع نظم تشغيل مرنة تتيح الإفادة من طاقات الصحفيين فى صناعة صحافة حقيقية ورائدة تستطيع أن تستعيد كل الأسواق التى فقدتها مصر خلال خمسين عاما، ومازالت تفقدها يوما بعد يوم.

وفى هذا المجال فإن على المؤسسات الصحفية الكبرى أن تطور مؤسساتها التعليمية والتدريبية، بل إن عليها أن تأخذ زمام المبادرة بيديها من أجل إعداد الكوادر الكفيلة بسد الحاجة المهنية فى المستقبل، وذلك بدلا من المواجهة الصامتة للوضع الحالى التى يمكن وصفها بدقة فى قولنا «تجرع المعاناة» مع ضعف مستوى خريجى الجامعة وانصرافهم عن فهم طبيعة الأداء التكنولوجى.

(٥) لابد أن نأخذ فى الاعتبار بأهم حقيقة فى هذا الموضوع وهى أن الصحافة مهنة حرة شأنها شأن كل المهن الحرة، وفى كل الديمقراطيات يكون للمهن الحرة الدور الأساسى فى وضع هوامش كثيرة على دورها فى المجتمع قبل أن توضع هذه الهوامش بسلطات أخرى.

بل إن أداء المهن الحرة على مستوى المدن الصغيرة يخضع بوضوح لهذا الفهم، إذ يربأ الأطباء على سبيل المثال بأن يكون من بينهم مَنْ ينتهك أصول المهنة، ويسعون فى السر أو العلن إلى التخلص من وجوده بينهم حتى لو تم هذا على حساب مدينة أخرى أو تجمع آخر، ولكنهم يدركون بالفطرة المهنية - إن صح هذا التعبير - مدى ما يمكن أن ينال أداءهم المهنى من أذى بسبب وجود من يصر على تجاوز القواعد والأصول. وظنى أن الصحافة المصرية المعاصرة فى حاجة إلى مثل هذا الفهم المهنى، وفى حاجة - تالية - إلى آلية كفيلة بتطبيقه.

# وكالة أنباء الشرق الأوسط فى عيدها الأربعين

تمثل وكالة أنباء الشرق الأوسط (من حيث الأقدمية التاريخية) واحدة من أبرز المؤسسات الوطنية التى نجحت الثورة فى إنشائها وفى بقائها حتى الآن، ربما تسبقها مؤسسة الإصلاح الزراعى كمؤسسة نشأت وتضخمت لكنها دخلت منذ مرحلة طويلة بحكم حتمية التطور التاريخى مرحلة التقلص، وربما تسبقها أيضا مصانع كيما وسلسلة الصناعات التى بدأت الثورة منذ مرحلة مبكرة فى إيجادها، ولكنها تعانى اليوم بعض المصاعب التى لابد أن تمر بها أمثال هذه المؤسسات فى ظل التغيرات الحادة التى تركناها تجتاح مؤسساتنا بحسن نية فى بعض الأحيان، وبغياب النية والفهم فى الأحيان الأخرى.

هكذا تمثل وكالة أنباء الشرق الأوسط أقدم مؤسسة مصرية مستمرة من المؤسسات التى أسستها ثورة ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢، ذلك أن كل المؤسسات الأخرى التى سبقتها إلى الوجود فى عهد الثورة لم يقدر لها ذلك القدر من الخلود الذى تمتعت به وكالة أنباء الشرق الأوسط التى تمثل من ناحية أخرى تعبيرا عن

---

* نشر فى الأهالى عام ١٩٩٦.

ثاقب فكر جمال عبد الناصر واهتمامه الواعى بالإعلام القائم على أسس قوية من النشاط العلمى والمهنى الحقيقى . . وحين نحتفل اليوم مع وكالة أنباء الشرق الأوسط ببلوغها الأربعين من عمرها ، فإننا ننبه أنفسنا إلى حقيقة أن الخلود والنجاح قد يكون من حظ مؤسسات الفكر والثقافة بأكثر مما يكون فى المؤسسات الاقتصادية حتى ولو كانت هذه المؤسسات الاقتصادية مدعومة بأقصى قدر من الماديات والأصول الثابتة .

ومن حق الوكالة أن تفخر بعدة نجاحات قدمتها للمجتمع المصرى طيلة الأربعين عاماً الماضية :

(١) فقد نجحت باقتدار فى تدعيم استقلالنا الوطنى فى المجال الإعلامى ، ولا ينكر أحد أننا بدون الوكالة كنا سنعانى فى كثير من لحظات الحرج التى مر بها تاريخنا المعاصر فى ١٩٥٦ و١٩٦٧ ثم ١٩٧٣ وما بعدها وقبلها ، ولعل آخر حدث أثبتت فيه الوكالة أهميتها القصوى هو تغطيتها السريعة والمتفردة والناجحة لحادث اختطاف الطائرة المصرية إلى ليبيا منذ شهر واحد ، فقد كانت الوكالة وتقاريرها بمثابة المصدر الوحيد الذى تولى تزويد آلة الإعلام العالمية كلها بالحقائق والتفصيلات دون السماح بالوقوع فى تشويهات أو تشوهات تصوير الحقيقة وتصورها ، وهو ما كان ممكنا وبسهولة بسبب السرعة لو غابت الوكالة النشطة أو قصرت فى أداء وظيفتها تلك .

(٢) نجحت الوكالة أيضا فى أن تقود وتؤدى معارك إعلامية ناجحة ضد التجهيل والتعتيم ، ويكفى - فى هذا الصدد - أن نذكر أنها مهدت للوجود الدولى الرسمى للغة العربية فى المنظمات الدولية ، كما أنها مكنت الثقافة العربية (التى هى بلاشك موجودة حتى لو عانت من كثير من الصعوبات) من التعبير عن نفسها مما ساعد على أن تحتفظ العروبة (شعوبا وثقافة ولغة) بالمكانة الموازية للحجم السكانى والموقع الجغرافى . . وبهذا كانت الوكالة أحد العوامل التى ساعدت

بطريقة غير مباشرة (وربما مباشرة) على أن تأخذ اللغة العربية مكانتها فى المنظمات الدولية بطريقة رسمية وقانونية بكل ما يعنيه هذا من الناحية الإيجابية، أما الناحية السلبية فإن الحالة الناشئة عن غياب الوكالة كانت كفيلة بأن تقود بالتبعية إلى صعوبة دخولنا عصر المعلومات، بل استحالة التعامل مع كثير من شبكاته العالمية.

(٣) كانت الوكالة نموذجا بارزا للاقتدار المصرى فى أداء الدور الرائد فى المنطقة، ونستطيع أن ندرك ذلك من خلال تأمل سلسلة الوكالات العربية التى توالى إنشاؤها فى المنطقة على غرار الوكالة المصرية.

(٤) لا يستطيع أحد أن ينكر أن الوكالة نجحت كذلك فى تقديم كثير من الكوادر الصحفية المتميزة لمصر والوطن العربى، وهكذا قامت بدور بيت الخبرة الوطنى، فى نفس الوقت الذى قامت فيه بدور المعهد العلمى والمهنى القادر على التدريب والتأهيل.. ووصل بعض الذين قضوا حياتهم فى الوكالة إلى مواقع متقدمة فى الصحافة المصرية ومنهم رئيسا تحرير أحدهما فى صحيفة قومية والآخر فى صحيفة معارضة، كذلك لا يمكن إنكار أن كثيرين جداً من النابغين والنابهين فى الصحافة العربية قد حققوا بدايات رائعة وموفقة فى الوكالة.

□

ومع هذا فإن الاحتفال بالعيد الأربعين للوكالة يقتضى منا أن نفكر معها بصوت عال فى مستقبلها القريب، فهى بيتنا الإعلامى الكبير وبقدر ما نحس بانتماء الوكالة إلينا بقدر ما نحس بانتمائنا اللامتناهى إليها، وفى هذا الصدد ينبغى أن نأخذ فى اعتبارنا:

(١) أنه قد آن الأوان لوجود اسم مصر ضمن اسم الوكالة، وقد انتهى العهد الذى كنا نحرص فيه على الأسماء التى توحى بالإسقاطات التوسعية، واسم

مصر فى عقيدتى أوسع من أسماء العالم كله ومناطقه كلها . . وبخاصة أن اسم الشرق الأوسط قد استخدم لأغراض سياسية غير نزيهة ، كما أن استخدامه للأغراض التجارية لا يقف عند حدود من التميز ، وعلى سبيل المثال فإن شركة طيران الشرق الأوسط على سبيل المثال هى شركة الطيران اللبنانية . . ومع الإيمان بأن الحصافة تقتضى الحفاظ على الاسم التاريخى ، فإن هناك حلولا كثيرة قادرة على أن تضمن وجود اسم مصر أو القاهرة وبزيادة كلمة واحدة لا أكثر .

(٢) أعرف أن الوكالة دخلت عصر المعلومات وشبكة الإنترنت والطريق السريع الدولى للمعلومات ، ولكنى أعتقد أن وظيفة الوكالة أكبر من مجرد الدخول وأنها لابد أن تدخلنا معها إلى هذه الآفاق . . وأنا أقصد تزويد قطاعات الثقافة والتعليم والاتصال فى مصر بمنافذ جيدة ومتميزة إلى هذا الطريق السريع الدولى ، وبحيث تكون الوكالة صمام الأمن الكفيل بالحفاظ على الأمن القومى فى عصر المعلومات .

(٣) أطمع فى أن تحقق الوكالة طفرة جبارة فى الإعلام الإقليمى من أجل التواصل الحيوى بين مجتمعاتنا الإقليمية ، ولن أذكر العدد الضئيل لعدد مندوبى الوكالة خارج القاهرة ، ولكنى طموح إلى أن يتزايد عدد مندوبى الوكالة فى مصر إلى ما لا يقل عن الألف ، فبدون هذا الرقم كحد أدنى يستحيل أن تتم تنمية محلية تستهدف ٦٠ مليون مواطن ، إذ كيف تتم تنمية حقيقية فى نهاية القرن العشرين بدون مظلة إعلامية قادرة وأمينة . هذا فضلا عن نظرتنا إلى مستقبل الإعلام الإقليمى فى ظل التخمة القاتلة التى تعانى منها القاهرة الآن .

(٤) أتوق إلى مساهمات أكثر فعالية من الوكالة فى قطاع الإنتاج الثقافى الوطنى ، ومن يمن الطالع أن الوكالة أصدرت منذ شهر موسوعة شخصيات مصر فى القرن العشرين ، وعلى الرغم من أن هذه الموسوعة تفتقد كثيرا جدا من الدقة فى التواريخ والبيانات وتحقيق التسلسلات التاريخية ، فإنها جهد مشكور يمثل

بداية مهمة جدا لما ينبغى أن تقوم به الوكالة على وجه السرعة، وأعتقد أن من واجباتها الملحة أن تسارع إلى تحديث القاموس الجغرافى للبلاد المصرية الذى وضعه الأستاذ محمد رمزى فى الأربعينات. كذلك فإن من التحديات المهمة أن تنشر على أوسع نطاق وبصيغة إعلامية سهلة التناول تقارير جهاز الإحصاء، وأن توفر للجماهير الأطلس الممتاز الذى أعدته هيئة المساحة العسكرية بالقوات المسلحة وصرحت بتداوله، والببليوجرافيا القومية للطب المصرى التى أعددتها فى الأكاديمية الطبية العسكرية.

(٥) كنت أتمنى أن تكون الوكالة قد أصدرت كتابا تذكاريا عن هذه الفترة الحافلة بالعطاء يتضمن التعريف بروادها، ونشاطها وخططها وذلك وفاء لحق النفس على النفس، وأظن الفرصة لا تزال متاحة للإعداد لإصدار هذا الكتاب التذكارى.

ولأن الوكالة كانت على الدوام نموذجا لإنكار الذات وللجندى المجهول فى حياتنا الإعلامية، فإننى أفضل أن يخلو هذا المقال من الإشارة إلى أسماء محددة فى تاريخ هذه الوكالة التى حفلت منذ نشأتها بالمخلصين والمتفانين والقديرين من كافة الاتجاهات الوطنية، وإنى لأرجو الله سبحانه وتعالى - حالما - أن يعطينى العمر لأشهد احتفالها بيوبيلها الذهبى إن شاء الله.

# ماذا يعنى إصدار طبعة عربية من مجلة عالمية؟

تنتابنى سعادة عارمة مع تدشين الطبعة العربية من مجلة عالمية أسبوعية، وهو حلم قديم تحقق أخيراً بفضل مناخ ثقافى متميز يدرك جيداً طبيعة الإنجاز الحضارى الذى ينبغى أن تتوجه له الجهود.

وفى حقيقة الأمر فإن فى دولة الكويت مؤسستين رائدتين فى إنتاج الثقافة الرفيعة، مؤسسة الكويت للتقدم العلمى التى لا تتفوق مؤسسة أخرى فى العالم كله على إنجازها فى مجال الثقافة العلمية، والمجلس الوطنى للثقافة بكل ما يصدره وبكل ما يصدر عنه من مطبوعات ومنشورات رصينة ودراسات جادة.

هذا فضلاً عن وزارة الإعلام نفسها التى تضطلع منذ نشأتها بدور ثقافى وتثقيفى مستنير، وليس أدل على هذا من أنها تتبنى منذ نهاية الخمسينيات إصدار أعظم مجلة ثقافية عربية على الإطلاق وهى مجلة «العربى» التى أسسها العالم المصرى الكبير الدكتور أحمد زكى الذى جمع إلى ريادته العربية فى علم الكيمياء (وهو عالمنا الأول فيها) قدرات ومواهب ثقافية وتثقيفية متميزة هيأت له أن يتولى فى مصر رئاسة تحرير مجلة «الهلال» قبل أن يصبح وزيراً للشئون الاجتماعية ومديراً لجامعة القاهرة.

وبالإضافة إلى هذه المؤسسات الحكومية وشبه الحكومية فإن مؤسسات صحفية كويتية رائدة و منها «الوطن» التى تصدر عنها الطبعة العربية من «النيوزويك» تتنافس على الوجود الفعال فى حقل الثقافة الرفيعة

وفى الحقيقة فإن الإنجاز الأصعب من إنجاز «النيوزويك» كان هو إنجاز إصدار مجلة «العلوم» كترجمة عربية لمجلة «ساينتفك أمريكان» رفيعة المستوى، وقد أثبتت المؤسسة التى تصدر مجلة «العلوم» أكثر من نجاح فى الارتقاء بأداء العلم نفسه فى الوطن العربى.

وعلى سبيل المثال فقد أصبحت هناك مصطلحات معاصرة Up to date لكل جديد فى العلم الذى لا يكف عن تجديد نفسه، كما أصبحت هناك نصوص عربية علمية تعرض فى دقة بالغة وأمانة متناهية وقدرة واضحة على التعبير كل ما هو جديد فى العلم الذى لا يتوقف عند لغة.

ولا أستطيع أن أكتم القارئ شعورى بأن خطوة إصدار الطبعة العربية من «النيوزويك» قد تأخرت عن الوقت الذى كان متاحاً لها بالفعل بعد ما تهيأت روح مؤسسية قادرة على إصدار مجلة العلوم بصفة شهرية، خاصة أن الجهد الصحفى والتحريرى والفنى المطلوب لإصدار طبعة عربية من «ساينتفيك أمريكان» يفوق الجهد المطلوب لمجلة «النيوزويك» بخمسة أضعاف على الأقل.

ولست بمستطيع أن أمضى فى هذا المقال دون أن أشيد بأحد رهبان العلم فى مصر وهو الدكتور عبد الحافظ حلمى الذى يتولى بعلمه الغزير وتواضعه الجم وقدرته الفائقة على الإنتاج فائق الجودة تقديم المعونة الكاملة لمؤسسة الكويت للتقدم العلمى فى إصدار موسوعة علمية للأطفال على أرفع وأدق مستوى، فضلاً عن الإسهام البارز فى تحرير ومراجعة مجلة العلوم، وهو رمز لعلماء مصر الكبار الذين لا يقف عطاؤهم عند سن أو مركز علمى أو موقع وظيفى، وقد نال

من ذلك كله أرفع درجاته فى وطنه الذى لا يبخل على علمائه بالتقدير، وإن بخل عليهم بالتلميع الإعلامى لاعتقاده الحضارى بأن العلماء أكبر من كل شهرة.

كذلك فإنى أحب أن أشير على سبيل التنويه بالطبعة العربية للملحق لوموند الدبلوماسى التى كانت تصدر فى تونس.

لكن ما هو يا ترى مصدر السعادة التى تنتاب المثقف المصرى حين يجد النيوزويك متاحة فى طبعة عربية.

١ ـ من الوارد أن الذى يحرص على قراءة النيوزويك فى الطبعة العربية كان يحرص على قراءتها من قبل فى الطبعة الإنجليزية، لكنه بالبداهة سيوفر من الوقت الذى كان يبذله فى قراءة النيوزويك بالإنجليزية قدراً لا يستهان به حين يتاح له نفس النص بلسان الأم.

ومع أهمية مثل هذا الإنجاز على المستوى الفردى وعلى المستوى الجماعى، فإنه يتوارى بعض الشيء ليأتى فى نهاية قائمة الإنجازات.

٢ ـ ومن المؤكد كذلك أن مثل هذه النسخة العربية من اصدار عالمى تتكفل بإتاحة حذافير النص الإنجليزى بكل سحرها وما تكفله من الاطلاع العالمى الواسع بحيث يصبح صاحب القرار و صاحب الرأى فى العالم العربى مزودا- لو أراد - بنفس المدخلات المتاحة لغيره. ولكن هذا العامل ليس هو العنصر الحاكم الأول فى ظل السبق الذى حققته محطات تليفزيونية عالمية كـ«السى. إن. إن» أو شبه عالمية أو متعددة الجنسية، فلم يعد هناك ما «يشاع» على أنه «سر» أو على أنه نشر فى النيوزويك فقط ولم ينشر فى غيرها.. إلخ.

٣ ـ ومن المؤكد كذلك أن صحافة إقليمية محدودة القدرة والانتشار تستطيع أن تنافس الصحافة العالمية بكل جبروتها إذا ما التفتت إلى مكامن القوة فى الأداء

الصحفى وكلاسيكيات الإنجاز المهنى التى هى فى حقيقة الأمور متاحة ومشاعة بين من يتمتع بكل الإمكانات المهولة من ناحية، ومن يفتقر إلى أدنى الإمكانات قدرة من ناحية أخرى. وفى الكلاسيكيات التى يدرسها طلاب الصحافة أمثلة كثيرة على القدرة على تحقيق السبق والتفوق دون حدود أو سقوف.

٤ - ومن المؤكد رابعاً أن طبعة عربية من إصدار كبير ومتميز وواسع الانتشار لن تنفرد بأن تتيح محتويات مواده ففى ظل تبادل المعلومات والنقل والاقتباس والإشارة إلى المصدر، وحقوق التبادل وروح الانفتاح والعولمة.. إلخ، فإن أية معلومة ذات بال لن تبقى حكراً على المصدر الذى نشرها، ومع أن هذا لا ينفى أنه يظل صاحب الحق والامتياز بالسبق إلى النشر أو الاكتشاف أو التحليل.

٥ - عندى أن ما هو أهم من هذا كله فيما يتعلق بالطبعة العربية من أى إصدار عالمى ذى قيمة هو إقامة مستوى للمقارنة الدائمة المستمرة بمستوى متميز.. أى «مونيتور» كفيل بقياس أى متغيرات مثل هذه «المعايرة» Standardization تظل بمثابة هدف أساسى فى ضبط الممارسة المهنية بل وربما الإنسانية، وفى ضبط النجاحات والتفوق والإنجاز وما إلى هذا كله من عوامل تقييم الأداء فى عصر أصبح يعلى من قيمة تقييم الأداء ومعايير الجودة.

ولست أنكر أن مجلات عربية رائدة قد وصلت فى بعض مراحلها إلى المستوى المهنى المتميز الذى كان كفيلاً بأن يمكنها من أن تكون بمثابة «المعيار» الأساسى الذى تقاس عليه الإنجازات الأخرى، ولست فى حاجة الى ان أسمى هذه المجلات لأننا جميعاً نعرفها فى فترات ازدهارها ووصولها الى القمة، ومازال بعض رؤساء تحريرها النوابغ بين ظهرانينا يتمتعون بكل إجلال وتقدير، و نحن نعرف أيضاً أن غياب روح المؤسسة قد انتهى بالتألق إلى ذبول مؤقت، وقد مضى بالتفوق إلى تراجع مقنن كما وصل بسعة الانتشار إلى استهداف تقليل المطبوع لا المبيع فحسب.

و لكن حين يتاح للصحافة العربية هذا المستوى العالمى من مجلة جاهدت طوال حياتها فى البقاء على القمة أو قريبا منها على الأقل، فسوف يكون من المأمول (ومن الممكن فى ذات الوقت) أن يتحقق ارتقاء تدريجى وواثق فى الأداء الصحفى العربى بفضل وجود مستوى محدد ومتميز لاجراء المعايرات وتقييم الأداء.

وفى هذا الصدد فإنى أحب أن أنبه إلى حقيقة مهمة نكاد نتغافل عنها بدون قصد، وهى أهمية التخصص فى الكتابة الصحفية، ومن حسن حظ مصر أنها عرفت منذ السبعينيات أسماء لامعة فى تخصصات معينة كادت شهرتهم فى مجالات تخصصهم أن ترتقى بقوتهم المهنية والإنسانية والاجتماعية و قد اصبحوا فى نفوذهم الاجتماعى موازين للوزراء المتميزين ولعمداء التخصصات البارزين، ولكن هذا الاتجاه للأسف الشديد قد تراجع دون سبب واضح أو مفهوم حتى ما يقال عن صراع الأجيال وحرص المتفوقين على حجب وتقزيم بل وشغل مَنْ يلونهم بما يبعدهم عن تكرار الوصول إلى القمة.

ولا أظن النجاح فى الأداء الصحفى يتحقق دون أن يترهب عدد كبير من صحفيينا المتميزين وما أكثرهم للتخصص الواضح خاصة فى مجال العلم والاقتصاد التى تحتاج مهارات رفيعة وخلفية معلوماتية واسعة.

ولعل هذا يدفعنى إلى أن أسجل اعترافى الذى أكرره كثيراً من أننى - كأستاذ فى الطب - أتعلم كثيراً جداً من صياغات صحفية وتحريرية رائعة يقدمها فى صفحة الأهرام الأسبوعية صحفيون مصريون متميزون لموضوعات طيبة غاية فى الطزاجة. . ومع هذا فإن هؤلاء تحت ضغوط ظروف الحياة ومتطلباتها ينشغلون بمهام صحفية أقل بكثير من إمكاناتهم المهولة، ولو قدمت لهم الرعاية لأصبحوا على نفس مستوى كثير من محررى النيوزويك.

بقيت ملحوظة أخيرة عن سعادة خاصة بأن النيوزويك من دون شقيقتها «التايم» هى التى تصدر فى طبعة عربية ، والذين يقرأون المجلتين يدركون مدى سلاسة لغة النيورويك وقربها من لغة الصحافة التى نحبها جميعاً .

ولا يعنى هذا بأى حال التقليل من تأنق أو تكلف «التايم» ، لكنه تأنق يأتى فى مرحلة تالية لما تتمع به النيوزويك من رصانة وحصافة وسلاسة ولازلت أذكر موضوعاً ترجمته من تلك المجلة منذ تسعة عشر عاما ونصف عام بالضبط ، لكنه تضمن - وياللعجب - إرهاصاً كاملاً بكل ما وصل إليه الطب فى التعامل مع أزمات الشريان التاجى فى القلب . . وقد كانت معلومات وإشارات هذه المجلة الأسبوعية سابقة بفترة كبيرة على كل ما هو متاح فى المجلات الطبية المتخصصة فى أمراض القلب ، وذلك بالطبع بفضل الحرية المهنية التى تتمتع بها الصحافة بعيداً عن الكهنوت الأكاديمى الدقيق والمتزمت . . وهكذا تكون الصحافة . . وإلا فلا .

# أربع سنوات من عمر الأهرام العربى

بصدور الأهرام العربى منذ ٥ سنوات . . حققت الأهرام خطوة كبيرة نحو أمل طالما راود عشاق الأهرام اليومى فى أن يجدوا إلى جواره شقيقة أسبوعية تتميز بما تتميز به الأسبوعيات من تقديم خدمة صحفية رائدة تتكامل مع الخدمة الصحفية اليومية. وبينما كانت الآمال الطموحة إلى وجود هذه المجلة الأسبوعية تزدهر حينا بعد آخر فى مؤسسات صحفية أخرى، فقد ظل الأمل المعقود على المؤسسة العريقة قائما ومتجددا حتى أتيح له أن يتحق منذ أربع سنوات على يد مجموعة من أبرز الصحفيين المتفوقين فى «الأهرام»، تساندهم وتدعمهم الخبرات المهنية الرفيعة التى يحفل الأهرام بها ويستقطبها من بين كافة رموز الفكر فى الوطن العربى كله.

وعلى الرغم من أن ظواهر الأمور كانت تشى بأن تكون مهمة الإصدار الجديد من المهام السهلة والميسرة، فإن حجم الآمال والتطلعات جعل من ولادة الأهرام العربى مهمة صعبة وقاسية وذات مخاض مرهق إلى أبعد الحدود، مع أن الإصدار الجديد لم يكن الإصدار الأول للمؤسسة العريقة. وقد زاد من صعوبة الأمر أن الأهرام العربى قدر له ألا يصدر إلا فى ذات الوقت الذى بلغت فيه تكنولوجيا الإعلام والاتصال والمعلومات والنشر الصحفى ذرى بالغة

الارتفاع، لم تشهدها من قبل على مدى تاريخ المعرفة الإنسانية وفنون الاتصال الجماهيرى.

ومن ثم فقد كان على القائمين على إصدار الأهرام العربى أن يواجهوا حاضرا حافلا بزخم تكنولوجى كفيل بإصابة الرءوس بفقدان الاتزان، وبإصابة النظر بنوع من رعشة البصر تجاه كمية الأضواء الباهرة والمبهرة الصادرة عن كل الوسائط والوسائل التكنولوجية الحديثة. وفى ذات الوقت كان على كتيبة العمل فى إصدار الأهرام العربى أن تتحسب وبذكاء شديد وبتخطيط متميز لآفاق من التطور التكنولوجى لم تكن لها ولا لغيرها قدرة على الإحاطة بأطرافها، ولا الإلمام بتوقعاتها.

والحاصل أن الأهرام العربى وجد نفسه - حتى من قبل أن يصدر - فى مواجهة أعاصير جبارة من رياح التكنولوجيا المهاجمة بكثافة، وفى الوقت ذاته فإن الأهرام العربى وجد نفسه مطالِبا بأن يقود هذه الأعاصير التكنولوجية، وأن يبدو فى قيادتها سلسا إلى أبعد الحدود الممكنة من تصوير السلاسة فى القيادة. وإذا جاز تصوير هذه السلاسة فى صورة مبسطة، فإنه يمكن لنا القول بأن الأهرام العربى كان مطالبا بأن يطوع كل أعاصير التكنولوجيا الإعلامية والاتصالية والمعلوماتية المتاحة لخدمة الوظيفة الإعلامية التى يقوم بها، وأن يبدو فى هذا التطويع وكأنه لم يفعل شيئا إلا أن يؤدى الوظيفة البسيطة السهلة والممتعة التى يؤديها مَنْ يركب الموجة.

وأشهد أن أسرة التحرير فى الأهرام العربى قد وصلت فى نجاحها فى أداء هذه المهمة إلى أقصى ما يمكن لأسرة تحرير أن تصل إليه، وبقدر ما كان نجاحها فى تحقيق السهل الممتنع فإنها بجهد دائب وجهيد ومستمر ومستنفد للهمم ومستنزف للأعصاب، قد كرست لنفسها إنجازا حقيقيا يصعب تكراره على المدى القريب، ومن ثم فقد استحوذت أسرة الأهرام العربى لنفسها وعلى مدى

سنوات قادمة على نجاح متميز يبدو وكأنه السهل الممتنع بينما هو فى حقيقة الأمر صعب وغير متكرر.

□

وليس من شك فى أن هذا الوعاء الإعلامى المرن الذى اختارته الأهرام العربى لنفسها منذ صدورها وعلى مدى أكثر من مائتى عدد، قد مكن هذه المجلة من أن تحقق نجاحات بارزة ومشهود لها فى أكثر من مجال. . وحين نتأمل هذه النجاحات اليوم فإننا نبدو أسرى الدهشة من أن تستطيع مجلة واحدة أن تجمعها كلها على هذا النحو، وفى هذا الصدد سأكتفى بالحديث عن ثلاثة ملامح للأهرام العربى:

(١) فقد أثبتت الأهرام العربى نجاحا بارزا فى توجهها الديمقراطى، ومع أن المجلة لم ترفع صوتها أبدا زاعمة أنها صوت الديمقراطية أو نصيرة الديمقراطية، ومع أن المجلة لم ترفع شعارات الديمقراطية فى أية معركة خاضتها، فإن التوجه الديمقراطى فى المجلة كان «حاكما» بأكثر من أن يكون «شعارا». . والمعنى واضح طبعا، كما أن الدلائل عليه كثيرة ومتنوعة، وقد حرصت الأهرام العربى فى كل ما نشرته من آراء على أن تسعى وراء الرأيين فى نفس الوقت، ومع أن الأهرام العربى كانت محظوظة فى كثير من المرات حين حصلت عل خبطات صحفية وسياسية من خلال حوارات متميزة وغير مسبوقة، فإن التوجه الديمقراطى الحاكم كان يدفع أسرة الأهرام العربى إلى أن تقرن هذه الآراء الصريحة الواضحة بالآراء الأخرى، وكانت تجهد نفسها فى كثير من الأحيان من أجل أن يجتمع الرأيان معا فى العدد ذاته. وقد تكرر هذا مرات كثيرة على مدى عمر الأهرام العربى القصير.

والشاهد أن هذا التوجه الديمقراطى الذى انعكس على تناول الأهرام العربى

لقضايا السياسة والاجتماع والاقتصاد والتربية، لم يكن وليد سياسة مجلة أو مؤسسة بقدر ما كان نتاجا جيدا وأكيدا لسمتين بارزتين، أولاهما: أن أفراد فريق العمل كانوا بطبعهم وبآمالهم ديمقراطيين ومنصفين. أما السمة الأخرى التى هى أهم من هذا بكثير، فهى أن هذا الفريق كان يجتمع ويناقش ويتفاعل ويخرج فى النهاية بالصياغات الموزونة والمتزنة فى ذات الوقت، ولولا أن هذا الفريق كان يجتمع فى هدوء وبلا عصبية، ما كان من الممكن على الإطلاق أن يظهر هذا النجاح فى التوجه الديمقراطى للمجلة على هذا النحو، وإذا كان الشىء بالشىء يذكر فإن هناك سمة ثالثة ينبئ عنها هذا النجاح، وهى أن قيادات المجلة كانت قد تمرنت ودربت نفسها على روح ديمقراطية عميقة كفلت لها فى النهاية النجاح فى أن تقود المجموعة إلى الديمقراطية، وأن تستعين على هذه القيادة نفسها بالديمقراطية.

ومما لاشك فيه أن هذا الأسلوب قد تطلب من قيادة المجلة كثيرا من التضحيات غير المسبوقة واللانهائية، وأن الإيثار وروح الفريق وحدهما كانا بمثابة القوى المحركة نحو التضحية بالرأى الذى تصوره الخبرة صوابا ـ على سبيل المثال ـ من أجل الرأى الذى تراه الجماعة أولى بالاتباع.

(٢) أثبتت مجلة الأهرام العربى من ناحية أخرى قدرة غيرمحدودة على الاستيعاب وعلى التخلى عن الاستبعاد فى ذات الوقت، وقد ظهرت قدرة الأهرام العربى على الاستيعاب على مستوى الشخصيات وعلى مستوى الأفكار والتوجهات السياسية والاجتماعية والاقتصادية أيضا، ويستحيل على أى مراقب محايد أن يزعم أن الأهرام العربى قد أغلقت أبوابها أو صفحاتها فى وجه أى فكرة أو أى جماعة فكرية.

ومع أن المسئولية الجزئية فى داخل المجلة قد أبرزت فى لحظات معينة ميل بعض أفراد الفريق إلى فرض أساليب الانتقاء والاستبعاد على بعض

الصفحات، فإن تيار الاستيعاب الذى تميزت به المجلة كان لحسن الحظ هادرا وغالبا، وكان هذا التيار الواضح وضوح الشمس مشجعا حتى للقراء على أن يوجهوا نظر أسرة تحرير المجلة وبسرعات غير متوقعة إلى أى توجه نحو الانعزال أو التحيز أو التقوقع، وفضلا عن هذا فإن تيار الاستيعاب الواضح لم يكن ليسمح لأى دعوات عنصرية أو فئوية أو شللية [مما ازدهر فى المجتمع المصرى]، أن تفرض نفسها على أى ركن من المجلة إلا لفترة قصيرة، هى الفترة الكافية للتوجه الفردى ريثما ينكشف أمره.

والشاهد أن نجاح الأهرام العربى فى هذا الصدد كان نجاحا غير مسبوق فى الفترة المعاصرة، كما أنه مثل نوعا من الألوان المركبة التى تبدو للرائى وكأنها لون واحد أساسى أو بسيط بينما هى مركبة من درجات مختلفة ومن ألوان مختلفة من الطيف الواسع، وربما يصبح من التزيد أن نضرب أمثلة على هذا النجاح الذى حققه الأهرام العربى بجدارة منقطعة النظير، لكن الأمل يحدونا كقراء أن يتواصل عطاء المجلة على هذا الدرب حتى تصبح صورة حقيقية لبرلمان حقيقى من ناحية، ولهايد بارك عصرى من ناحية أخرى.

(٣) نجح الأهرام العربى فى أن يستعرض الوجوه العربية المختلفة لعديد من القضايا المعاصرة، وقد أجادت المجلة تقديم تحقيقاتها «متعددة العواصم»، ومع أن الأهرام العربى لم يتعسف فى فرض هذا النموذج من التحقيقات أو الاستطلاعات المصورة «متعددة العواصم»، فإنه فى ذات الوقت لم يرو عطش القراء إلى هذه التحقيقات التى نجحت بما نُشر فيها فى توسيع أفق القراء وتوسيع مجال الرؤية للمشكلات أو الأداء التنفيذى أو التوجهات الجماهيرية. ومع هذا فيبدو لى أن إيثار مسار التطور الطبيعى والمتدرج فى مثل هذه التغطيات الصحفية، يمثل صمام أمان يكفل للمجلة أن تظل محتفظة بطابع العروبة، وفى ذات الوقت بطبيعة الإصدار القاهرى، وربما تمثل هذه الجزئية أهمية خاصة فى

ظل غياب إصدار قاهرى ذى توجهات مرتبطة بمناخ ليبرالية الثقافة فى الكويت، أو حرية الإعلام فى بيروت، أو التواصل مع الآفاق العالمية بحساب معروف فى دمشق وتونس وبغداد ثم لندن وباريس. ومع هذا فإن الوطن العربى لايزال متطلعا وبشدة إلى أن تلعب الصحافة العربية دورا كان يناديها ولا يزال يناديها.

كأنى أريد أن أستحث الأهرام العربى على أن تسرع وتكثف من خطواتها فى السبيل القديم الذى ينتظر منها عطاء أكبر، وعدد صفحات أكثر، وملاحق أغزر، وصوتا أعلى، ونجاحا لا يقل عما سبقه من نجاح.

# السوق العربية .. الأفق الطبيعى لنهضة الصحافة فى مصر

فى مجتمعات كثيرة تكون ظاهرة نقص الكفاءات هى السبب العميق وراء كثير من المشكلات البارزة والمتجددة، أما فى مصر وفى المجتمع الصحفى بالذات فإن المشكلة تكمن فى زيادة الكفاءات، وحين نتناول هذه المشكلة بقدر من التأمل فسوف نجد أن انتشار الصحافة المصرية ظل يتراجع على مدى نصف القرن الأخير بسبب عدة عوامل متشابكة ليس هذا المقال وحده كافيا لدراستها، ولكننا جميعا ندرك مدى قسوة الضربات الواسعة التى وجهتها السلطة بقصد ودون قصد إلى صحافتنا المصرية على جميع المستويات (وبحسن نية فى أغلب الأحوال) حتى فقدنا ـ على سبيل المثال تدريجيا مناطق تلو الأخرى من مناطق التوزيع الطبيعية التى كانت صحافتنا تغطيها وتغذيها قبل الثورة.

وحين كنت أعد الدراسة التى تضمنها كتابى عن مجلة الثقافة المصرية (١٩٣٩ ـ ١٩٥٢) فإنى فوجئت وذهلت لعدد من الحقائق المضيئة التى كانت كفيلة بأن يتطور حال الصحافة المصرية بطريقة طبيعية وتلقائية إلى انتشار شبه كونى فى مناطق متعددة كانت تتلهف على مطالعة صحافتنا وثقافتنا وكتابات أدبائنا لولا الآثار السيئة التى ترتبت على تفضيلنا أو إيثارنا الأخذ بهذه الخطوات المتتالية من تقييد حرية الحركة الفكرية، وهى الخطوات التى كان من نتيجتها حتى على مستوى الصناعة أن تصل مصر فى منتصف السبعينيات إلى أدنى حدود مواكبة

عصر التكنولوجيا وفى مجال الطباعة .

وإذا أردت تصوير الفارق بين المناخ الفكرى المصرى فى عصر الليبرالية وبين المناخ ذاته فيما بعد سيادة الشمولية فإنه يكفينى على سبيل المثال أن أشير إلى أن أحد المفكرين السودانيين ألف كتابا عن جيله الذى عاشه فاختار له اسم «جيل الرسالة» لصاحبها الأستاذ أحمد حسن الزيات لأن مجلة الرسالة كانت ـ عن حق ـ بمثابة المكون الأول للثقافة التى تلقاها هذا الجيل كله .

ونحن لا نستطيع أن ننكر أننا أصبحنا فى هذا الوطن نعانى من وضع فكرى خطر ، وقد ترتب هذا على انحيازنا إلى الفكرة الواحدة ، وقد أصبح هذا الانحياز بمثابة الخلق الحاكم لطفرات الحماس التى نقابل بها بعض الأفكار الجديدة فيتراوح استقبالنا لكل جديد أو لكل محدث من الأفكار بين هذا الحماس الزائد وبين إهمال كل ما عدا هذه الفكرة التى نتحمس لها ، ثم تتغلب طبائع الأشياء فلا يلبث حماسنا أن يفتر ، ثم يبدو هذا الفتور فى صورة متضخمة وكأنه إهمال تام لما تحمسنا له ، وكأنما أصبح الحماس الفكرى بمثابة ظاهرة موسمية لابد لها من التقلب ثم الانقلاب إلى النقيض بينما تكاد طبيعة الحماس الفكرى أن تتمحور حول التجدد وحده ، وعلى هذا النحو ترانا كثيرا ما نتحمس حماسا مرضيا لفكرة جيدة من الأفكار الكثيرة فى مجال الصحافة والإعلام فنظن بل نصور أن كل ما عداها خطل . . وقد عانت صحافتنا للأسف من هذا النمط «المرضى» من التحمس عدة مرات :

□ كانت التجربة المرة الأولى حين انتصرنا لصحافة الخبر على الصحافة الثقافية فلم نهمل الثقافة وحدها ، ولكننا بدأنا بالتالى نهمل وللأبد كل صور الصحافة الأكاديمية والثقافة العلمية من باب أولى ، بل تعمدنا أن نحط بوسائل متعددة من قدر مَنْ يكتبون مكتفين بعد فترة لم تطل بكاتب وحيد للسلطة .

□ كانت التجربة المرة الثانية حين انتصرنا للالتزام المطلق فى صحافتنا بما أسميناه «الأهداف القومية» بينما هذه الأهداف القومية لا تعدو أن تكون وجهة نظر مبدئية فى الأهداف القومية فحسب، وهى شأن كل وجهات النظر الأخرى قابلة للصواب وقابلة للخطأ، ولم نترك للأسف أى فرصة للوجود ولا حتى الرمزى لصحافة تصدر فى مصر وتتبنى - على الأقل - أية إيجابية فى تجارب الآخرين أيًا ما كانوا.

□ كانت الخطوة الثالثة فى هذا الاتجاه حين وجدنا أنفسنا وقد تحولنا بصحافتنا إلى الانكفاء التام على الذات، وتجاهلنا كل المشكلات الاجتماعية والاقتصادية فى الوطن العربى الذى ننتمى إليه، وكان هذا منطقيا فى ظل تجاهلنا الأولى لمشكلاتنا مادمنا نعرف أنها غير قابلة للحل.

□ ثم كانت الخطوة الرابعة متمثلة فى أننا بدأنا [فى ظل تيارات الرفض والتصدى بعد خطوات السلام الشجاعة التى سبقت مصر إليها] نفسح المجال لبعض التوجهات الداعية إلى أن تقود خطواتنا إلى الاقتناع بجدوى وأهمية الاقتصار بفكرنا على أنفسنا والاقتصاد فى بذل تفكيرنا إلا من أجل أنفسنا التى هى أولى بهذا التفكير، وقد كدنا بالفعل نرحب مرة أخرى بالانكفاء (الأعمق) على الذات. . وكأن مجرد متابعة أحوال «الآخرين» سوف تكلفنا بعضا من ذاتنا. . ولم نتعلم من الغرب (الذى كنا قد عدنا إلى الاتصال به) المغزى الكامن وراء اهتمامه الحثيث والدائم بكل ذرة من ذرات ترابنا الوطنى، وبتفصيلات كل خبر عن أى حدث فى أى موقع على سطح المعمورة مهما بدا هذا الموقع بعيداً عن مصالحه وأهدافه.

□ كانت الخطوة الخامسة فى هذا الاتجاه أننا عندما بدأنا ننتبه إلى أهمية التطوير والتنمية وتوسيع مجال الاهتمام بدا لنا أن الأولى أن نركز فى طريق واحد وهو الصحافة المتخصصة كالصحافة الرياضية والصحافة النسائية

وصحافة الشباب، وأهملنا المجال الواسع والأفق الطبيعى لحركتنا فى الصحافة العربية تماما. . وهكذا لم ينتبه المثقف المصرى إلى ما حدث وما يحدث فى السودان من تطورات وتوجهات وصراعات وأحداث إلا بعد أن وقعت محاولة اغتيال الرئيس مبارك فى أديس أبابا وما تداعى بشأنها من حديث عن المناخ الذى فرض نفسه على السودان الشقيق بصورة سريعة فى سنوات معدودة، بل إننا وجدنا أنفسنا فى بعض الأحيان نفاجأ تماما ـ بما يحدث من شبه صراع مسلح فى الجزائر بعد استقالة الشاذلى بن جديد. . بل إننا لا نبالغ إذا ذكرنا أن خبر غزو العراق للكويت ـ على سبيل المثال ـ كان مثار اندهاش شديد أقرب ما يكون إلى عدم التصديق وذلك لأن أحدا لم يكن قد ألمح بما فيه الكفاية فى الصحافة المصرية إلى طبيعة أو تصاعد واقعة الخلاف بين القطرين الشقيقين فى الأيام السابقة مباشرة على الغزو، وذلك على الرغم من قيام الرئيس مبارك بنفسه بالوساطة قبل أيام قليلة من الغزو.

□

ونحن لا نبالغ إذا قلنا إن الصحافة المصرية (بأجنحتها المختلفة) قد أصبحت فى نهاية القرن العشرين قادرة تماما على تغطية أخبار ومجتمعات القاهرة إلى حد كبير جدا وبنجاح ساحق، ولكنها فى ذات الوقت بقيت متباعدة [بفعل عوامل متراكمة] عن أن تكون على نحو ما نحلم لها من المكانة الطبيعية والتاريخية فى المنطقة العربية.

وعلى الرغم من وجود الاستنفار الطبيعى فى النهضة الصحفية العربية فى لندن ومراكز أخرى فإن هذا الاستنفار لم يؤد بعد إلى نتائجه الطبيعية:

□ لا تزال الصحافة اليومية فى مصر تسمح لنفسها بالغياب عن ساحة التوزيع العربية فى نفس اليوم على الرغم من أنه لا توجد الآن أية أعذار تبرر هذا الغياب، وعلى النقيض من الطبعة الدولية من الأهرام التى تصدر فى أوروبا،

فإن الصحافة المصرية لا تزال غائبة تماما عن هذه السوق العربية الطبيعية، وبعبارة أدق عن هذا «المجال» الطبيعي.

□ ولا تزال أرقام التوزيع في المنطقة العربية أدنى بكثير من الحدود الدنيا، بل من الحدود الميتة التي لابد منها.. فعلى حين أن الكتلة السكانية في مصر لا تكاد تمثل ٤٠٪ من الكتلة العربية، فإن أرقام التوزيع المعلنة لكثير من إصداراتنا الصحفية لا تحقق أكثر من ١٪ من توزيعها في نطاق الكتلة الأكبر التي تمثل ٦٠٪ من الكتلة السكانية.

□ وعلى الرغم من أن أغلبية الدول العربية قد انضمت لمنظمة التجارة العالمية ولاتفاقية تحرير التجارة «الجات»، إلاأن المردود المتوقع للتوزيع أو التبادل الصحفي لهذا الانضمام لا يزال بعيدا عن التحقق، ولا تزال الصحف المصرية عاجزة عن عبور الحدود على نحو سلس ومنظم وميسر. وكأن الجات لا تهدف إلى أية فائدة للموقعين عليها.

□ ومع أن النقل البرى عبر البلاد العربية لا يزال بحاجة إلى تفعيل حقيقى فإني أعتقد أن الصحافة نفسها كفيلة بتفعيل هذا النقل لا العكس، وظني أن عربات نقل الصحف عبر الحدود كفيلة بتيسير التجارة البرية في طريق عودتها اليومية المنتظمة بأكثر مما نتصور، بل إن مثل هذه الأساطيل الصحفية كفيلة في ذات الوقت بالعودة بالسلع اليومية والزراعية كالخضار والفاكهة ومنتجات الألبان على سبيل المثال.

□ وعلى الرغم من أن اللغة العربية تكاد تمثل إحدى اللغات الخمس الكبرى في عالمنا اليوم، فإن الصحافة العربية لا تستطيع أن تزعم أنها وصلت حتى إلى المكانة العاشرة بين صحافات اللغات المختلفة.

□

لهذا كله تبدو الحاجة إلى الإسراع فى إصدار الطبعة العربية من الأهرام، ولابد لنا من تحفيز مؤسسة الأهرام بكل ما نملك من قوة القلم على الإسراع بخطواتها لإصدار هذه الطبعة العربية فى أسرع وقت ممكن.

وتظهر أهمية هذه الطبعة العربية من خلال عدة محاور مهمة:

□ فالسوق العربية لا تزال فى حاجة إلى إصدار يومى متعدد الاهتمامات يستند إلى مؤسسة كبيرة تعلى من شأن المهنة قبل كل الاعتبارات الأخرى بما يضمن صدور جريدة أقرب إلى أن تكون عروبية الطابع دون أن يحكمها توجه سياسى واضح الأيديولوجية أو خفى التوجه.

□ والقراء العرب لا يزالون فى حاجة إلى قراءة تتوسط بين السرعة والتأنى على نحو ما يستمتع قراء الإنجليزية والفرنسية وغيرها من اللغات الحية المعاصرة.

□ والأهرام نفسه فى حاجة إلى أن يضاعف من الإفادة القصوى من مكاتبه المنتشرة فى عدد كبير من العواصم العربية والأجنبية، ومن مراسليه، بل ومن طاقاته وإمكاناته الهائلة فى القاهرة.

□ والقضايا العربية المتجددة فى عصر المعلومات أصبحت فى حاجة إلى توسيع نطاق تناولها بحيث لا يقتصر هذا التناول على القريبين من القضية بحكم المكان، ولا المحيطين بأطرافها بحكم التخصص، لكنه يمتد ليكون ما نسميه إسهام الرأى العام نفسه فى تكوين الرأى العام بطريقة توليد الآراء والأفكار ذاتيا.

□ وعلى صعيد خامس فإن هناك حاجة ملحة إلى دراسة ومقارنة المعالجات المختلفة لإشكاليات التنمية العربية فى ظل نظم سياسية متفاوتة فى معطياتها

وإنجازاتها، وفى ظل نظم اجتماعية متباينة فى قدرتها على التطور والتطوير، وفى ظل ظروف اقتصادية لا تكف عن التقلب والمفاجأة، وذلك من أجل الوصول إلى الاختيار الصائب لكل حل كفيل بتجاوز أزمات عنق الزجاجة فى تطورات اقتصادية واجتماعية لا تكف عن طرح نفسها. ولن يمكن تحقيق هذه الحاجة إلى الدراسة والمقارنة إلا من خلال جهاز صحفى كفء يجمع بين النبوغ الفردى وبين القدرات التكنولوجية العالمية التى تتوافر للأهرام (كمؤسسة) بدرجة مرضية.

□

فى ظل كل هذه المقدمات يأتى الأمل فى نجاح التجربة الجديدة التى يبدو أن الأهرام بطابعه المؤسسى لابد أن ينجح فى الإعداد لها مستفيدا فى ذات الوقت من الإيجابيات التى حققتها تجارب أخرى فى الفترة المعاصرة.

ومع هذا فإن القارئ العربى يظل فى حاجة إلى أن يعبر عن بعض أمانيه وعن بعض هواجسه فى ذات الوقت.

□ فالقارئ المصرى يريد أن يقرأ للأدباء العرب من خارج وطنه، وكذلك فإن القارئ العربى فى كل قطر يريد أن يقرأ لأبناء وطنه، ولأبناء الأقطار الأخرى، كما يريد كل من هذا القارئ وذاك أن يطالع بصورة أدق صورة المجتمعات العربية من الداخل، ولابد للإصدار الجديد من الأهرام أن يخاطب بقدر مواز احتياجات ورغبات القارئ السعودى والسورى والمغربى والسودانى .. إلخ.. وهؤلاء جميعا يبحثون عن التعددية الحقيقية والتلقائية بقدر ما يبحثون عن الخط الواحد الذى يربط هذه الأوطان جميعاً فى صحيفة واحدة.

□ والقراء جميعا يودون أن يجدوا فى ملاحق الإصدار الجديد مادة دسمة وأعدادا خاصة تجعلهم يحتفظون بهذه الملاحق الخاصة فى مجلدات خاصة على

نحو ما يفعلون بالمجلات الأجنبية المناظرة، ولهذا فإنهم لن يتسامحوا إذا ما وجدوا الإصدار الجديد وهو يميل إلى اختصار عدد صفحاته اليومية أو إلى تغليب صفحات الإعلان بنحو صارخ.

□ كذلك فإن القراء العرب يريدون من الإصدار الجديد الصورة الصحفية النادرة والمعبرة، وهى من حسن الحظ ومن باب الطرافة قد أصبحت متاحة الآن بأكثر مما نتصور عبر كافة الوسائط والوكالات والإنترنت، فقد شبع القراء تماماً من الصور الجامدة والتقليدية ونجوم الفن والرياضة مع حبهم لهؤلاء النجوم، وفى بساطة شديدة فإن القراء يريدون من الإصدار الجديد أن يتفوق وبسرعة فى سوق عالمية حقيقية صعبة تحفل بالإصدارات المتنوعة التى تنتشر فى الأسواق العربية فى منافسة شديدة الصعوبة.

ومع كل هذا فإن الآمال الطموحة ليست صعبة التحقيق على مؤسسة الأهرام، ولا على إدارتها الجسورة.



# الباب التاسع

# تعليقات على الأحداث الأدبية



# تكريم بنت الشاطئ فى دمياط

شهدت مدينة دمياط تجمعا أدبيا وفكريا ضم أكثر من ٢٠٠ مفكر وأستاذ جامعى وشاعر فى مناسبة تكريم المفكرة المصرية البارزة الدكتورة «بنت الشاطئ» (٧٤ عاما) ضمن الخطة التى انتهجتها كلية التربية بدمياط (التابعة لجامعة المنصورة) للاحتفال بأحد أعلام المحافظة كل عام.

تأتى الدكتورة بنت الشاطئ فى الترتيب الثالث (١٩٨٧) بين المكرمين فى هذا البرنامج الذى يدخل عامه الثالث، فقد كان العام الأول من نصيب الدكتور شوقى ضيف (١٩٨٥)، وكان العام الثانى من نصيب الدكتور زكى نجيب محمود (١٩٨٦).

يتم هذا التكريم فى إطار الاحتفال السنوى بيوم كلية التربية بدمياط، ويصاحب التكريم إقامة المؤتمر العلمى السنوى للكلية حيث تلقى الأبحاث الأكاديمية المتخصصة فى الأدب والنقد واللغويات، وبالطبع فى كل

---

نشر هذا المقال فى «القبس الكويتية» ٢٥ أبريل ١٩٨٧ تحت عنوان: «٢٠٠ مفكر وأستاذ يكرمون بنت الشاطئ، بحثان فقط كانا عن كتاباتها والأبحاث الأخرى كانت عامة».

التخصصات المرتبطة بالكلية، وذلك على الرغم من أن الكلية لم تستكمل بعد هيكل أعضاء هيئات التدريس بها.

من الجدير بالذكر أن كلية تربية دمياط هى ثانى الكليات الإقليمية التى تستغل مثل هذه المناسبة لجذب الأضواء إلى مؤتمرها العلمى الأكاديمى الذى كان من الممكن أن يتم فى إطار ضيق وبعيدا عن دائرة الاهتمام الصحفى والإعلامى، ولكن الدكتور محمد أبو الفتوح شريف عميد الكلية وأستاذ الأدب العربى استطاع أن يكرر مع شيء من التطوير فكرة زميله الدكتور عبدالحميد إبراهيم عميد كلية الدراسات العربية بالمنيا من أجل تحقيق اتصال فكرى وجامعى واحتفالى بالجمهور فى خارج الجامعة.

وفى الحفل الذى أقيم للدكتورة بنت الشاطئ حرص إثنان من المحافظين على التواجد منذ الصباح الباكر وحتى ما بعد الرابعة ظهرا. فقد حضر محافظ الدقهلية اللواء سعد الشربينى بصفته أيضا عضوا فى مجلس جامعة المنصورة، كما حضر محافظ دمياط الدكتور أحمد جويلى الذى أطلقت الكلية اسمه على أحد مدرجاتها.

على المنصة الرئيسية جلس أيضا نائب رئيس جامعة المنصورة الدكتور توفيق الزميتى الذى عبر عن امتنان الجامعة للمجتمع الدمياطى وسعادته بمظاهر بارزة لامتنان المجتمع الدمياطى لسياسة جامعة المنصورة فى التوسع فى التعليم الجامعى ومنشآته فى المدينة التى باتت تنتظر تطورا سريعا بعد إنشاء أحدث ميناء مصرى على البحر الأبيض المتوسط، وأضاف إنه فى هذا الصدد فإن الدراسة فى كلية العلوم قد أوشكت على الاستكمال فى السنوات الأربع، كما افتتحت فى دمياط فصول دراسية ملحقة بكلية التجارة الأم بجامعة المنصورة.

السياسى البارز الدكتور محمد حسن الزيات وزير الخارجية الأسبق كان هو

الآخر على المنصة الرئيسية، باعتباره يشغل منذ فترة منصب الأمين العام للحزب الوطنى الديمقراطى فى المحافظة، ويرأس المجموعة البرلمانية لمحافظته فى مجلس الشعب. ولكن قبل هذه الصفة تأتى الصفة القديمة للدكتور محمد حسن الزيات الذى كان قد نال فى الماضى درجة الدكتوراه فى الأدب العربى، كما أنه عمل بعض الوقت فى هيئة تدريس كلية الآداب جامعة الإسكندرية قبل أن ينتقل إلى وظائف السلك الدبلوماسى. . ولهذا فضل الزيات أن يكون حديثه فى إطار الذكريات عن الأيام الأولى لحياته (ولد ١٩١٥) وحياة بنت الشاطئ فى الجامعة، وفى قسم اللغة العربية بالذات.

الدكتور مصطفى الشكعة العميد الأسبق لكلية آداب عين شمس كان على رأس الذين قدموا خصيصا لتحية بنت الشاطئ. . الزميلة، والمفكرة التى تلتقى أو تتفق معه فى كثير من التوجهات الفكرية والمواقف السياسة أيضا. وقد لقى الدكتور الشكعة الترحيب اللائق بعالم مصرى كبير له إسهاماته فى مصر وخارجها، وقد ساعدته إيجابياته وتوقده الذهنى على تقديم مساهمة مشرفة وفعالة فى المهرجان.

فى إيقاع مصاحب أعلنت الكلية أنها تكرم مع بنت الشاطئ الشاعر المصرى الكبير الأستاذ فاروق شوشة، الذى أدرك بذكائه وتواضعه وخلقة الرفيع أن من الأولى له أن يعلن أنه جاء ليشارك فى تكريم بنت الشاطئ لا ليشاركها التكريم. . وهو المعنى الذى أعلنه الأستاذ فاروق شوشة بنفسه فى وضوح شديد، وظل يؤكده طيلة تواجده بين المدعوين.

على حين بذلت اللجنة المنظمة للمؤتمر جهدا ملموسا فى تحقيق أكبر قدر ممكن من حفاوة الضيافة لأعضاء المؤتمر، إلا أن هؤلاء لم يتمكنوا من الإحساس بمثل هذا الشعور، ربما لأن الإمكانات الفندقية والسياحية فى الإقليم لم تصل بعد إلى الدرجة الموائمة للتكيف مع مثل هذا العدد، وعلى سبيل المثال فلم يكن

هناك حل لإقامة الوفود إلا فى فنادق مدينة رأس البر على بعد ١٢ كم من كلية التربية التى انعقد فيها المؤتمر، ولكن الأمل معقود على أن تتولى مثل هذه المناسبات التنبيه إلى أهمية النهوض بالإمكانات السياحية فى مثل هذا الإقليم.

□

الشىء اللافت للنظر فى بحوث الندوة أن جلسة الدراسات اللغوية لم يكن فيها أى بحث على الإطلاق عن كتابات بنت الشاطئ، أو اللغة فيها، أو دراساتها اللغوية، على حين شغلت هذه الجلسات بالحديث عن قضايا قديمة مثل (تعريب العلوم، والمصطلح النقدى.. إلخ) وكان مقرر الجلسة الدكتور عبده الراجحى (جامعة الإسكندرية) حاسما فى توزيع الوقت بين الباحثين والمعقبين.

اتجهت جلسات الأدب والنقد أيضا إلى بحوث أكاديمية حول نظرية الشعر، والشعر المنثور، وقصيدة النثر، واللغة الشعرية، ودراسات فى الشعر المعاصر، والأعمال المعاصرة. وفيما عدا ورقتين اثنتين، فإن أحدا من المتحدثين لم يلق الضوء على أدب بنت الشاطئ.

الورقة الأولى * التى تناولت إنتاج بنت الشاطئ كانت للدكتور أبو الحسن سلام (من قسم المسرح بجامعة الإسكندرية)، حيث تحدث عن الإخراج المسرحى لرسالة الغفران، وقد تناول التقنية من وجهة نظر أدبية نقدية، وأشار فى وضوح إلى أهمية استغلال النص المسرحى الممتاز الذى أعدته بنت الشاطئ

---

*الورقة الثانية كانت لصاحب هذه السطور عن فن كتابة السيرة الذاتية عند بنت الشاطئ، حيث تناول بالتحليل والنقد قصة الحياة التى كتبتها فى سيرتها الذاتية «على الجسر» التى دار محورها حول قصة حبها لزوجها الراحل الشيخ أمين الخولى، وقد نشرت هذه الورقة بتوسع فى كتابى «مذكرات المرأة المصرية» دار الشروق، ١٩٩٥.

عن نص أبى العلاء المعرى، وعدد مزايا هذا النص غير أن الوقت المخصص لإلقاء البحث لم يتح للدكتور سلام الإفاضة فى شرح مميزات النص المسرحى لبنت الشاطئ.

فى الجلسة الخاصة بالمحور العربى الإسلامى كان هناك كثير من المفكرين البارزين على رأسهم عميد كليه أصول الدين بجامعة الأزهر، والدكتور محمد عمارة، وأستاذ أصول التربية الدكتور سعيد إسماعيل على.

فى الأمسية الشعرية تبارى الشعراء فى الاستحواذ على تصفيق جمهور كبير حضر ليستمع إلى عشرين شاعرا منهم طاهر أبو فاشا، ومحمد برهام، وفتحى سعيد، و إبراهيم صبرى، و عبدالعليم القبانى، وإسماعيل عقاب، وحياة أبو النصر. هذا بالإضافة بالطبع إلى بنت الشاطئ وفاروق شوشة ولكل منهما قدراته الشعرية.

أحرج اللحظات فى المهرجان حدثت عندما استوضح الدكتور إبراهيم بسيونى رئيس قسم اللغة العربية فى كلية الألسن عن نقطة معينة فى بحث الدكتور محمود الحسينى (تربية طنطا) فإذا بالدكتور الحسينى يحس بالتحامل من جانب رئيس الجلسة ويحاول الدكتور مصطفى الشكعة أن يشجعه معبرا عن تقدير الحضور لبحثه «قصيدة النثر»، ولكن الدكتور الحسينى يعجز عن مغالبة دموعه، ويعتذر عن إكمال الحديث، ويترك المنصة وبعد خمس دقائق من المجاملات نجح رئيس الجلسة فى تشجيع الدكتور الحسينى على استكمال إلقاء بحثه.

أما الطريف فى جلسة الأدب فهو أن صاحب الورقة الأخرى عن الدكتورة بنت الشاطئ بدأ فى قراءة بعض النصوص الشعرية الوجدانية التى ضمنتها بنت الشاطئ سيرة حياتها، وفوجئ الحاضرون بالدكتور الشكعة رئيس الجلسة

يستأذن فى تعليق صغير يعلن به للحاضرين أن الحبيب الذى يستمعون إلى قصة حب بنت الشاطئ له وشعرها فيه ( وهو الشيخ أمين الخولى ) كان زوجا للسيدة المكرمة، حتى لا يلتبس الأمر فى الأذهان.

على أية حال. . فإن هذا التكريم ليس الأول ولن يكون الأخير من نوعه لبنت الشاطئ التى نالت من قبل جائزة الدولة التقديرية (١٩٧٩) والتشجيعية، وجائزة مجمع اللغة العربية. . كما نالت تقدير الهيئات الأدبية والمجتمعات الثقافية فى المغرب والسودان بصفة خاصة، والمملكة العربية السعودية فضلا عن دول الخليج.

ولبنت الشاطئ أكثر من أربعين كتابا عدا مقالاتها السنوية تحت عنوان أحاديث رمضان فى جريدة «الأهرام» حيث تكتب بصفة مستمرة منذ ٤٠ عاما.

# الشيخ محمد متولى الشعراوى
# ينضم إلى مجمع الخالدين

فاز الداعية الإسلامى الكبير الشيخ محمد متولى الشعراوى مؤخرا بعضوية مجمع اللغة العربية. . مجمع الخالدين. جاء انضمام الشيخ الشعراوى بعد حصوله على أغلبية أصوات مجمع الخالدين [٤٠ عضوا، فيما عدا الكراسى التى خلت بوفاة أصحابها على مدار السنوات الثلاث الماضية]، وبعد ترشيح اثنين من عضاء المجمع كان أحدهما الدكتور توفيق الطويل أستاذ الفلسفة الإسلامية، والفائز بجائزة الدولة التقديرية فى العلوم الاجتماعية العام الماضى.

دخل المجمع مع الشيخ الشعراوى كل من الدكتور أبوشادى الروبى أستاذ الأمراض الباطنة فى قصر العينى، والدكتور أمين على السيد عميد دار العلوم الأسبق.

جرت تقاليد المجمع فى اختيار الأعضاء الجدد على أن تجرى الانتخابات

---

مقال نشر فى «القبس» الكويتية تحت عنوان: الشيخ الشعراوى ينضم إلى مجمع الخالدين : نال هذه المرة غالبية أصوات الأعضاء وهناك من يتوقع منه أن يضيف كثيرا

بطريقة سرية، ولا ينال العضوية إلا من يفوز بأكثر من ثلثى أصوات الأعضاء الحاضرين. . وتعاد عمليات التصويت حوالى ست دورات فى الجلسة الواحدة. . وفى هذه الجلسة فاز الشيخ الشعراوى بأكثر الأصوات من بين كل المرشحين، وكان أول مرشح أعلن عنه من الفائزين الثلاثة.

من الجدير بالذكر أن الشيخ الشعراوى نفسه كان قد رشح لعضوية المجلس فى مرة سابقة ولكنه لم ينل الأصوات الكافية لقبوله عضوا فى المجمع.

ويثير قبول الشيخ الشعراوى فى المجمع اللغوى سؤالا مهما حول القبول الذى يحظى به عالم كبير لا يجد حرجا من أن يتحدث بالعامية بين الناس فى كثير من الأحاديث التى تبثها وسائل الاعلام طوال النهار والليل، وفى كل البرامج التى تدور حوله أو يدور حوارها معه. . ويبدو أنه كانت هناك بالفعل تحفظات حول هذه النقطة الحساسة فى مجمع أسس لتحقيق أهداف واضحة من أهمها الحفاظ على لغة القرآن وعلى العربية الفصحى، على أن هذا الرأى لا يصمد كثيرا أمام التقدير العميق للدور الكبير الذى يقوم به الشيخ الشعراوى فى مجال تبديل صورة اللغة العربية فى الأذهان، فضلا عن مجال الدعوة الإسلامية، فقد نجح الشعراوى بالفعل فى كسب أنصار جدد للغة العربية باتوا يقدرون حقيقة الثروة التعبيرية الهائلة الكامنة فى ألفاظ هذه اللغة، والتى يبين عنها الشعراوى بكل وضوح وقوة عندما يتعرض لتفسير آيات القرآن الكريم.

وربما كانت ثقافة الشيخ الشعراوى الأزهرية القديمة ودراسته فى كلية اللغة العربية خير عون له على هذه القدرة الظاهرة التى يتمتع بها فى مخاطبة الجمهور فى كافة الشئون معتمداً التركيز على التحليل اللفظى للنصوص القرآنية التى يتولى مخاطبة الجمهور من خلالها، وبنجاحه فى اتخاذها محورا للمواعظ أو القيم التى يريد الحديث عنها.

يعود مولد الشيخ محمد متولى الشعراوى إلى عام ١٩١١ ( أى أنه أصبح عضواً فى المجمع وهو فى السادسة والسبعين ، وليس هذا بالأمر الغريب فبض الأعضاء دخلوا المجمع وهم قد شارفوا الثمانين ) وقد ولد فى قرية «دقادوس» على بعد أمتار ليس إلا من مدينة ميت غمر إحدى المدن الصناعية المهمة فى الوجه البحرى - محافظة الدقهلية، وطوال فترة تلقيه العلم اشتهر الشيخ الشعراوى بالشعر، وكان شاعرا مطبوعا، وقاده هذا بالطبع إلى اتخاذ موقف سياسى محدد ، وقد آثر الشيخ الشعراوى أن يكون موقفه إلى جوار الوفد حزب الأغلبية، وفى هذا الصدد نجحت جريدة الوفد فى أن تستعيد من أرشيفات الوفد القديم صورة للشعراوى على رأس مظاهرة مؤيدة للنحاس باشا وتم نشرها فى العام الماضى لمناسبة الاحتفال بعيد الجهاد وذكرى الزعيمين.

ومن المهموس به أن الشيخ الشعراوى لايكن كثيرا من الود للإخوان المسلمين، غير أن الأمور بينه وبينهم ظلت هادئة طوال توليه الوزارة فى عهد الرئيس السادات، إلى أن حاول الأستاذ محمد عبدالقدوس تفجيرها حين نشر على صفحات الاعتصام أنه حاول مقابلة الشيخ الشعراوى الذى قال له ما معناه إنه يفضل التعامل مع اليهود على التعامل معهم.

ومن الواضح أن الشيخ الشعراوى يقف فى الجانب الآخر تماما من محاولة استخدام العنف، والزج القوى بالعوامل الدينية فى الحياة السياسية، ووصل الأمر به إلى الابتعاد تماما عن هذه الحياة إلى أن نجح ممدوح سالم فى أن يكسبه وزيراً للأوقاف أواخر ١٩٧٦ ، حين شكل وزارته الثالثة (نوفمبر ١٩٧٦) عقب انتخابات مجلس الشعب التى خاضها وفاز بها تنظيم مصر العربى الاشتراكى (آنذاك)، وقد بقى الشيخ الشعراوى وزيراً للأوقاف فى ٣ وزارات متعاقبة حتى أكتوبر ١٩٧٨ حين شكل مصطفى خليل وزارة جديدة.

فيما قبل توليه الوزارة لم يعمل الشيخ الشعراوى فترات طويلة فى مصر،

فقد أكثر من العمل فى البلاد الإسلامية مبعوثا من الأزهر، وقد عمل كثيرا فى المملكة العربية السعودية والجزائر .

وفى مصر تميز أداء الشيخ الشعراوى بقدرات إدارية بارزة حتى إنه عمل فى الستينيات مديرا لمكتب شيخ الأزهر الشيخ حسن مأمون، وفى السبعينيات كان مديرا عاما لمكتب وزير الدولة لشئون الأزهر الشيخ عبدالعزيز عيسى، وقد أحيل الشعراوى للتقاعد (١٩٧٦) قبل توليه الوزارة بأشهر قليلة، وأنعم عليه فى هذه المناسبة بوسام الاستحقاق الذى يناله كبار الموظفين الذين أمضوا حياتهم الوظيفية بنجاح وأمانة .

ماذا سيضيف الشيخ الشعراوى إلى المجمع اللغوى؟ هذا هو السؤال الذى ينتظر الكثيرون إجابته . . ولكن المؤكد أن الشيخ الشعراوى يعكف الآن على كتابة الكلمة التى سيلقيها عند دخوله المجمع كعضو جديد، وفى هذه الكلمة ربما تتضح لنا ملامح المنهج الذى يريد به مفكر كبير مثله أن يضيف إلى اللغة العربية فى القرن العشرين .

كما أن التوقعات البروتوكولية ترشح الشيخ الشعراوى لإلقاء بحث علمى مهم فى مؤتمر المجمع المقبل فى مارس ١٩٨٧ حين يجتمع أعضاء المجمع العرب والأجانب مع زملائهم المصريين .

# بعض الذين نالوا الجائزة التقديرية تأخرت عليهم وآخرون سبقوا جيلهم فى الحصول عليها

فى القاهرة أعلنت منذ يومين (نهاية يونيو ١٩٨٧) أسماء الفائزين بجوائز الدولة التقديرية والتشجيعية فى العلوم الاجتماعية والآداب والفنون، وقد جرى العرف على أن يجتمع المجلس الأعلى للثقافة قبل نهاية يونيو من كل عام ليصوت على اختيار الفائزين بالجائزة من بين المرشحين لها من قبل الهيئات التى لها حق الترشيح.

وقد فاز بالجائزة التقديرية هذا العام عشرة من الأدباء والفنانين والعلماء فى مرة من المرات النادرة التى يكتمل عدد الفائزين بها، وبخاصة بعد أن زيد عدد الجوائز التقديرية والتشجيعية. فقد كانت هذه الجوائز التقديرية حتى عام ١٩٧٩ ثلاث جوائز فقط واحدة لكل فرع: الآداب والفنون والعلوم الاجتماعية، بالإضافة إلى الجائزتين الأخريين للعلوم التى تمنحهما أكاديمية البحث العلمى والتكنولوجيا، وبهذا فقد كان لمصر خمس جوائز تقديرية فى

---

نشر فى «القبس» الكويتية ١ يوليو ١٩٨٧ تحت عنوان: «العشرة الفائزون بجوائزالدولة التقديرية بمصر، بعض الذين نالوا الجائزة التقديرية تأخرت عليهم وآخرون سبقوا جيلهم فى الحصول عليها».

العام الواحد أن الآن فقد وصل العدد إلى ١٥ جائزة ( ١٠ فى الآداب والفنون والعلوم الاجتماعية و ٥ فى العلوم ) .

وقد ارتفع عدد الجوائز على هذا النحو ( منذ ١٩٨٠ ) بقانون أصدره مجلس الشعب بناء على اقتراح بمشروع قانون تقدم به العضو نصر عبد الغفور [ رئيس لجنة التعليم وقتها فى المجلس ] ، وزيدت فى نفس الوقت قيمة الجائزة من ألفى جنيه إلى خمسة آلاف جنيه .

هذا العام منحت جائزة الآداب التى منحت قبل ثلاثين عاماً للدكتور طه حسين إلى كل من الدكتور حسين نصار والدكتور محمد القصاص (الذى توفى خلال العام الماضى) والقاص محمود البدوى (وقد توفى هو الآخر خلال العام الماضى) .

وهكذا أصبحت جائزة الآداب تذهب للأدباء الذين ينالهم قدر من الجحود أو التنكر فى حياتهم ثم يكون الموت بمثابة أقوى دافع إلى تكريمهم .

الموقف نفسه تقريبا حدث فى العام الماضى مع عدد من الفائزين كان من أبرزهم الشيخ أحمد حسن الباقورى ، وفى الأعوام السابقة حين كان من أبرزهم الشاعر صلاح عبدالصبور ، وفى الفترة التى تنقضى بين إعلان أسماء الفائزين وتسليم الجوائز (وهى فترة قد تمتد لأكثر من عام أو عامين تبعاً للظروف العامة) فإن واحدا أو أكثر من الفائزين يكون هو الآخر قد غاب عن الحياة الدنيا .

يأتى فوز العالم الفاضل الدكتور حسين نصار بالجائزة بمثابة (رد اعتبار) بعد فترة أو حملة من الظلم والتجاهل دامت مدة ٥ سنوات بعد أن كان الدكتور حسين نصار قد خطا خطوتين مهمتين فى مناصب الحياة العامة ، فقد اختير عميدا لكلية آداب القاهرة فى ١٩٧٩ خلفا للدكتور محمد صبحى عبدالحكيم ، وبعدها بقليل اختير ليكون بالإضافة إلى عمادته لكلية الآداب رئيسا لأكاديمية

الفنون خلفا للدكتور رشاد رشدى . . ولكن سرعان ما فقد الدكتور حسين نصار المنصبين . . وقد عزا بعض أصدقائه من الأدباء السبب إلى اشتغاله بكتاب عن الشاعر العبقرى ابن الرومى الذى عرف فى الأوساط الأدبية بأنه مصدر نحس حتى كان الأدباء على الدوام يتشاءمون منه ، حتى ليقال إنه لم ينج من هذا النحس الأديب العبقرى عباس محمود العقاد .

بدأ الدكتور حسين نصار نشاطه الأدبى منذ الأربعينيات ، وكان من الشباب النابهين الذين أتيحت لهم الفرصة المبكرة للكتابة فى المجلات الثقافية الرائدة : الرسالة والثقافة ، ثم كان من طائفة التلاميذ النجباء لقسم اللغة العربية فى آداب القاهرة ، واهتم بالمعجمات العربية وله فيها دراسة رائدة ، وراجع كتابا عن هذه المعجمات من الناحية الببليوغرافية ، كما حقق الدكتور حسين نصار مجموعة من الكتب وقد حقق بعضها بالاشتراك مع أستاذه الدكتور مصطفى السقا . فى بداية حياته عمل الدكتور حسين نصار (٦٢ عاما) فى الإذاعة بعد تخرجه من كلية الآداب عام ١٩٤٨ ، وفى ١٩٤٩ نال درجة الماجستير فالدكتوراه (١٩٥٣) ، وأشهر مؤلفات الدكتور حسين نصار كتابه : « المعجم العربى : نشأته وتطوره » ، و«نشأة الكتابة الفنية فى الأدب العربى» .

على الصعيد المهنى (أو النقابى) يشغل الدكتور حسين نصار منصب الأمين العام لاتحاد الكتاب ، وفى الشهر الماضى زار الصين بهذه الصفة مع الأستاذين ثروت أباظة وعبدالعال الحمامصى .

الفائز الثانى هو الدكتور محمد القصاص (رحمة الله عليه) العالم الفاضل الذى نبغ فى دراسة وتعليم اللغات الشرقية فى مصر والبلاد العربية ، وإليه يرجع الفضل فى تأسيس قسم اللغات الشرقية فى كلية آداب عين شمس ، ثم فى المشاركة فى تأسيس عدد من كليات الآداب العربية كانت آخرها كليّة الآداب فى جامعة صنعاء .

بالإضافة إلى هذا نال الدكتور القصاص شهرته فى الحياة الثقافية المعاصرة بسبب اهتمامه بالمسرح، وكان من أبرز نقاد المسرح ومستشاريه فى فترة الستينيات، وكان يتولى مع مجموعة من زملائه من أبرزهم الدكتور عبدالقادر القط اختيار النصوص المسرحية قبل أن يتولى القيام بهذه العملية رجل الشارع المصرى (!!).

عانى الدكتور القصاص من المرض لفترة طويلة، واحتجب اسمه عن الأضواء إلى الحد الذى جعل كثيرين من أبناء الجيل الجديد لا يعرفون حتى اسمه، وظهر هذا بوضوح عندما كتب لويس عوض مقالا عن القصاص فى الأهرام فإذا بالمقال يتضمن صورة سميه العالم المصرى الدكتور محمد عبدالفتاح القصاص أستاذ النبات فى كلية العلوم، الذى يحظى بشهرة معاصرة نتيجة اهتمامه وجهوده فى قضايا البيئة، فضلاً عن أنه عضو فى مجلس الشورى*.

الفائز الثالث هو القاص الكبير الأستاذ محمود البدوى (الذى رحل هذا العام عن ٨٧ عاما) بعدما أسهم طيلة حياته بالتعبير عن مجتمعه فى القصص الكثيرة التى التزم فيها بالواقعية الأدبية والاجتماعية فى ذات الوقت، وقد جاء تقدير المجلس الأعلى للثقافة بمنح هذه الجائزة الكبيرة للراحل محمود البدوى تعبيرا عن إمكان وصول التقدير الرسمى إلى أمثاله من الرواد الحقيقيين الصامتين أو المجهولين، وبعيدا عن الخضوع التام لطبول الإعلام التى يسيطر

---

* من أغرب الطرائف أن مقالى فى «القبس» نفسه قد تعرض لما تعرض له مقال الدكتور لويس عوض فى «الأهرام» رغم احتوائه على ما يشير إلى هذا الخطأ، وهكذا صدر المقال وبه ثلاث صور الثانية للدكتور حسين مؤنس والثالثة لحمدى غيث، أما الأولى فكانت للدكتور محمد عبدالفتاح القصاص أستاذ علم النبات فى كلية العلوم، وقد اختارتها سكرتارية تحرير «القبس» على أنها صورة الدكتوز القصاص أستاذ الأدب الذى يتناوله المقال ويشير إلى الخطأ السابق فى وضع صورة سميه مكان صورته!!

عليها بعض الروائيين الذين يملكون مساحات واسعة من صفحات الجرائد وما فرضوه على هذه الصفحات من أذواقهم الشخصية تجاه تاريخ الفنون الروائية، وبحيث أصبح من الصعب أن تقنع الناس مثلا أنه كانت هناك قصة قصيرة قبل أدباء الخمسينيات.

□

في العلوم الاجتماعية يأتي فوز الدكتور حسين مؤنس تعبيرا عن التقدير الذى يلاقيه أستاذ جامعى قديم مثله رغم كل كتاباته الجماهيرية والشعبية في مجلة أكتوبر، وهى الكتابات الممتعة التى ينحو فيها منحى سوداويا في كثير من الموضوعات التى يتناولها، ويضيف الدكتور حسين مؤنس هذا التقدير الذى حصل عليه لتوه إلى تقديرين عظيمين حصل عليهما مؤخرا أيضاً وهما فوزه بعضوية مجمع اللغة العربية، و فوزه أيضا بعضوية المجلس الأعلى للثقافة نفسه [خلفا للوزير السابق بدر الدين أبو غازى فى ١٩٨٤].. وبهذا فإن الدكتور حسين مؤنس الذى تقلب فى وظائف الحكومة والمعارف والجامعة والصحافة (رئيسا لتحرير مجلة الهلال) يجمع فى سن متأخرة بين الحصول على أنماط التقدير التى يحصل عليها زملاؤه فى الجامعة بعد تقاعدهم (من ناحية)، وبين الشعبية الواسعة بفضل اتصاله بالصحافة منذ مرحلة مبكرة (من ناحية أخرى).

هذا وقد حصل الدكتور حسين مؤنس (٧٦ عاما) على ليسانس الآداب عام ١٩٣٤، وكان من أبرز تلاميذ المؤرخ الكبير محمد شفيق غربال، ثم تلقى دراساته العليا فى أوروبا إلى أن حصل على درجة الدكتوراه، وكان من أبرز مديرى المعهد المصرى فى أسبانيا، والذى خلفه فيه ـ بعد مدة ـ الدكتور أحمد هيكل وزير الثقافة الحالى.

للدكتور حسين مؤنس دراسات عديدة ومتنوعة، ولكنها تتسم فى كثير من

ثناياها بمزايا الأسلوب الصحفى المحبب إلى النفس، ولهذا فإنها لا تمثل المراجع الأولى فى المكتبة العربية فيما يتعلق بالحقبة الأسبانية مثلا، ولكن حسين مؤنس يحتفظ لنفسه بقدر من وضوح الرؤية فى كل ما يكتب، وهو يبدو قوى الحجة فيما يذهب إليه من آراء جريئة.

وفى الشهور الماضية امتد حسين مؤنس بكتاباته إلى العصر الحديث فيما قبل عهد عبدالناصر، فكتب عن عدد من رؤساء الوزارات السابقة منذ بدأت مجالس الوزراء المصرية قبل أكثر من مائة سنة، وقد أنصف فى هذه المذكرات كثيرا من الزعماء على رأسهم سعد زغلول وشريف باشا، على حين تحامل على إسماعيل صدقى ومحمد محمود.

الفائز الثانى فى العلوم الاجتماعية كان هو الدكتور عبدالعزيز صالح العميد الأسبق لكلية الآثار فى جامعة القاهرة، وهو أستاذ لتاريخ الشرق القديم وله فى هذا التخصص مرجع من أهم المراجع العربية على الإطلاق، وهو عضو بارز فى المجمع العلمى المصرى وقد نال عضويته مع الدكتور بطرس غالى والدكتور إبراهيم بدران فى الجلسة نفسها فى أواخر السبعينيات. وقد سجلت لعبدالعزيز صالح جهود كبيرة فى الحفريات الأثرية فى شبابه، وفى الإشراف عليها بعد ذلك، ومدرسة علم الآثار المصرية القديمة فى كلية آثار القاهرة تعترف بدور كبير لعبدالعزيز صالح الذى آثر البقاء فى الجامعة على مناصب أخرى سبقه إليها الأثريون جميعا بدءا من سليم حسن وأحمد فخرى وجمال مختار الذى نال هو الآخر الجائزة ذاتها منذ عامين.

الفائز الثالث هى الدكتورة زينب عصمت راشد، وتمثل نموذجا فريدا للمرأة العربية المسلمة التى ركزت جهدها العلمى فى الجامعة هى الأخرى (شأنها فى ذلك شأن عبدالعزيز صالح) حيث استطاعت أن تنهض بأول كلية بنات إسلامية أنشئت فى جامعة الأزهر منذ ١٩٦٤، ومن خلال هذه الكلية الأم أنشئت كل

الكليات العلمية للبنات فى جامعة الأزهر ، وعلى رأسها كلية طب بنات الأزهروقد تحولت هذه الكليات الآن إلى فرع كامل للبنات فى جامعة الأزهر .

الدكتورة زينب عصمت راشد هى زوجة عالم الآثار المصرى الكبير المغفور له الدكتور أحمد بدوى رئيس جامعتى القاهرة وعين شمس سابقا . وقد نالت الدكتوراه من جامعة ليفربول بانجلترا ، وربما لم تحظ بذات القدر من الجماهيرية التى نالتها الدكتورة سهير القلماوى والدكتورة عائشة عبدالرحمن بسبب انصرافها كلية إلى العمل الجامعى . . وربما أيضا بعدم مساهمتها بالكتابة أو العمل السياسى .

الفائز الرابع هو الدكتور سيد عويس (٧٤ عاما) عالم الاجتماع المشهور الذى عمل لفترة طويلة وحتى الآن فى المركز القومى للبحوث الاجتماعية الجنائية ، وهو من أوائل المصريين الذين عملوا فى مجال الخدمة الاجتماعية ، ويتمتع بشهرة واسعة بين الجمهور المصرى وبخاصة بين قراء مجلتى صباح الخير وروزاليوسف اللتين تستفتيانه بصورة مستمرة فى كل المشكلات الاجتماعية التى تصادف المجتمع المصرى والحياة السياسية وإن كان بعض أساتذة الاجتماع يرون الدراسات الفولكلورية غالبة على انتاجة .

فى الفنون فاز ثلاثة من كبار الفنانين المصريين ، اثنان من الفنانين التشكيليين هما : الدكتور صلاح عبد الكريم نائب رئيس جامعة حلوان الأسبق ، وهو أول فنان وصل إلى هذا المنصب الجامعى فى جامعاتنا المصرية ، والدكتور محمد مصطفى أستاذ الفنون الإسلامية والمدير الأسبق لمتحف الفن الإسلامى ، أما الثالث فهو من ذوى الحظ فى الشهرة بحكم المهنة ، أى من أولئك الذين يعملون بالفن التمثيلى وهو الفنان حمدى غيث نقيب التمثيليين الذى سوف يواجه هذا الشهر معركة ثانية عند تجديد انتخابه نقيبا بعد انتهاء المدتين اللتين حددهما القانون .

حمدى غيث ليس أول ممثل يفوز بهذه الجائزة، فقد سبقه إليها يوسف وهبى منذ مرحلة مبكرة، وبالتالى فإنه لا يعد رائدا للممثلين فى الوصول إلى مستوى هذه الجائزة، ولكن الأمر المؤكد أن حمدى غيث فاز بها قبل كل جيله، وربما تحقق ذلك بفضل مثابرته - دون كلل - على التقدم لها منذ أربعة أعوام، وربما ازدهر عند الاستاذ حمدى غيث الإحساس بالمجد الوظيفى والاجتماعى مع شهرته الفنية الواسعة، وقد ختم حياته الوظيفية بأن عمل وكيلا لوزارة الثقافة المصرية لشئون الثقافة الجماهيرية. . كما أنه - على نحو ما نرى من مطالعة الصحف - حريص على الاستمرار فى منصب النقيب.

# كتب للمؤلف

## فى التراجم

- الدكتور محمد كامل حسين (الحائز على جائزة مجمع اللغة العربية) ١٩٧٨
- مشرّفة بين الذرة والذروة (الحائز على جائزة الدولة التشجيعية)( طبعتان) ١٩٨٠
- الدكتور أحمد زكى ١٩٨٤
- مايسترو العبور المشير أحمد اسماعيل ١٩٨٤
- سماء العسكرية المصرية الشهيد عبد المنعم رياض ١٩٨٤
- الدكتور على باشا إبراهيم ١٩٨٥

- الدكتور سليمان عزمى باشا ١٩٨٦
- الدكتور نجيب محفوظ باشا ١٩٨٦
- توفيق الحكيم من العدالة إلى التعادلية ١٩٨٨
- اسماعيل صدقى باشا ١٩٩٨
- سيد مرعى ١٩٩٩
- يرحمهم الله ١٩٨٤
- مصريون معاصرون ١٩٩٩

## أعمال موسوعية

- القاموس الطبى نوبل [ بالاشتراك مع أ. د. محمد عبد اللطيف ] ١٩٩٨
- الببليوجرافيا القومية للطب المصرى ( ٨ أجزاء) ١٩٨٩
- دليل الخبرات الطبية القومية وتاريخ التعليم الطبى الحديث ١٩٨٧
- مجلة الثقافة [ ١٩٣٩ ـ ١٩٥٢ ]: تعريف وفهرسة وتوثيق ١٩٩٣
- التشكيلات الوزارية فى عهد الثورة ١٩٨٦
- الوزراء ( طبعتان ) ١٩٩٥
- المحافظون ( طبعتان ) ١٩٩٥
- البنيان الوزارى فى مصر [ ١٨٧٨ ـ ١٩٩٦ ] ( طبعتان ) ١٩٩٦

- النخبة المصرية الحاكمة [ ١٩٥٢ـ ٢٠٠٠ ] ٢٠٠١
- قادة الشرطة في السياسة المصرية [ ١٩٥٢ـ ٢٠٠٠ ] ٢٠٠٣

## دراسات نقدية لكتب المذكرات

- فن كتابة التجربة الذاتية : مذكرات الهواة والمحترفين ١٩٩٧
- مذكرات وزراء الثورة ١٩٩٤
- مذكرات المرأة المصرية ١٩٩٥
- نحو حكم الفرد : مذكرات الضباط الأحرار ( طبعتان ) ٢٠٠٣
- محاكمة ثورة يوليو : مذكرات رجال القانون والقضاء ١٩٩٩
- الأمن القومي لمصر : مذكرات قادة المخابرات والمباحث ١٩٩٩
- من أجل السلام : مذكرات رجال الدبلوماسية المصرية ١٩٩٩
- الطريق إلى النكسة : مذكرات قادة العسكرية المصرية ١٩٦٧ ٢٠٠٠
- النصر الوحيد : مذكرات قادة العسكرية المصرية ١٩٧٣ ٢٠٠٠
- في أعقاب النكسة : مذكرات قادة العسكرية المصرية ١٩٦٧ - ١٩٧٢ ٢٠٠٠
- على مشارف الثورة : مذكرات وزراء الملكية ١٩٤٩ - ١٩٥٢ ٢٠٠١
- في خدمة السلطة : مذكرات الصحفيين ٢٠٠١
- يكوين العقل العربي : مذكرات المفكرين والتربوين ٢٠٠٣

## دراسات سياسية

- □ قادة الشرطة فى السياسة المصرية (١٩٥٢-٢٠٠٢) ٢٠٠٣
- □ مستقبل الجامعة المصرية ٢٠٠٠
- □ القاهرة تبحث عن مستقبلها ٢٠٠٠
- □ مستقبلنا فى مصر : دراسات فى الاعلام والبيئة والتنمية (طبعتان) ١٩٨٥
- □ الصحة والطب والعلاج فى مصر ١٩٨٧
- □ آراء حرة فى التربية والتعليم ٢٠٠١
- □ التنمية الممكنة : أفكار لمصر من أجل الازدهار ٢٠٠٢

## فى التنبؤ السياسى

- □ الفلسطنون ينتصرون أخيراً ٢٠٠٣
- □ المسلمون والأمريكان فى عصر جديد ٢٠٠٣

## دراسات

- □ كلمات القرآن التى لانستعملها (طبعتان) ١٩٨٤
- □ أدباء التنوير والتاريخ الإسلامى (طبعتان) ١٩٩٠
- □ من بين سطور حياتنا الأدبية ١٩٨٤
- □ على هوامش الأدب ٢٠٠٣

## وجدانيات

□ أوراق القلب [ رسائل وجدانية ] ١٩٩٤

□ أوهام الحب [ دراسة فى عواطف الأنثى] ١٩٩٩

## من أدب الرحلات

□ رحلات شاب مسلم ( طبعتان ) ١٩٨٩

□ شمس الأصيل فى أمريكا ١٩٩٤

## فى طب القلب

□ أمراض القلب الخلقية الصمامية ٢٠٠١

□ أمراض القلب الخلقية غير الصمامية ٢٠٠٢



# المحتويات

مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٩١٣ / ٢٠٠٣

I. S. B. N 977 - 01 - 8355 - 5